

Zuzana Šťastná

**ESEJE MARINY CVETAJEVOVÉ V ČESKÝCH PŘEKLADECH**

THE ESSAYS OF MARINA TSVETAeva IN CZECH TRANSLATIONS

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Stanislav Rubáš, PhD.

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav translatologie, 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Jana Petř', followed by a long horizontal stroke.

## OBSAH

1. Úvod.....	4
2. Historické a biografické okolnosti vzniku esejů.....	5
3. Duchovní svět Cvetajevové.....	9
4. Esejistika Cvetajevové v dobovém kontextu.....	12
5. Pojetí umění a role básníka u Mariny Cvetajevové.....	18
6. Základní stylistické konstanty esejů.....	21
7. Zásady rozboru překladů.....	37
8. Rozbor překladů.....	39
8.1. Významová přesnost.....	39
8.1.1. Nepřeložitelnost: těsné sepětí argumentace s homonymií nebo příbuzností slov.....	40
8.1.2. Pointování gradačně vystavěných významových celků: metafory, aforismy.....	44
8.1.3. Interpunkce a eliptičnost vyjádření.....	51
8.1.4. Obecnější problémy nezávislé na stylu .....	54
8.2. Zhodnocení významové přesnosti překladů.....	61
8.3. Rozlišování příznaků autorského stylu a jejich reprodukce.....	62
8.4. Interference.....	62
8.4.1. Slovosledné interference.....	62
8.4.2. Syntaktické interference.....	66
8.4.3. Lexikální interference.....	70
8.5. Zhodnocení překladů ohledně rozlišování příznaků autorského stylu a interferencí.....	72
8.6. Tvůrčí reprodukce vybraných rysů cvetajevovského stylu.....	73
8.6.1. Reprodukce lexikálních a zvukových prostředků originálu u Jany Štroblové.....	74
8.6.2. Reprodukce lexikálních a zvukových prostředků originálu u Jana Zábrany.....	85
9. Shrnutí.....	95
10. Závěr.....	97
11. Doplněk k problematice esejů – styčné body esejistiky a vzpomínkové prózy M. C.....	98
11.1. Stručný rozbor originálu.....	98
11.2. Problémy překladu.....	105
11.3. Shrnutí.....	111
12. Příloha.....	112
13. Resumé.....	119
14. Bibliografie.....	120

## 1. Úvod

Marina Cvetajevová patří spolu s Annou Achmatovovou, Borisem Pasternakem a Osipem Mandelštamem do čtveřice největších ruských básníků stříbrného věku a k nejvýznamnějším ruským básníkům 20. století vůbec. Její nesporná a dnes už všeobecně uznávaná výjimečnost v oblasti poezie proto někdy poněkud zastiňuje její prozaické dílo. Přesto je próza Cvetajevové s její poezií – a s básnickým uměním vůbec – nerozlučně spjatá, a to jak tematicky, tak stylisticky.

O tematickém sepětí básnické prózy a poezie lze mluvit především u jejích esejů, protože většina z nich vychází z jejích vlastních zkušeností se psaním a vnímáním poezie a jsou věnovány buď povaze básnické tvorby jako takové, nebo charakteristice zajímavých básnických současníků Cvetajevové.

Poezií je ovšem podle slov obdivovatele a citlivého analytika jejího díla Josifa Brodského poznamenán i sám způsob, jímž Cvetajevová v próze rozvíjí myšlenku. Vždyť próza je pro ni – jak Brodskij parafrázuje známý Clausewitzův výrok o diplomacii a válce – „jen pokračování poezie jinými prostředky“. Právě to bych ráda ukázala ve své diplomové práci, věnované esejům Cvetajevové coby snad nejzajímavější části jejího prozaického díla.

Už samo vymezení předmětu, tedy rozbor *esejů* (respektive jejich českých překladů), není ale úplně jednoduché. Zejména u portrétů básnických současníků, v nichž se Cvetajevová snaží postihnout co nejvýmluvněji podstatu člověka i básníka, se esejistické úvahy o díle dotyčného mnohdy kříží se žánrem vzpomínkové prózy a postřehy o básníkovi (tj. o jeho umění) se tak přirozeně střídají s autorčinými vzpomínkami na básníka jako člověka a líčeními osobních zážitků s ním. Poměr mezi „charakteristikou pomocí zážitků“ a „charakteristikou analytickou“ je přitom plynule proměnlivý a v každém tzv. esejí trochu jiný. Obojí je zastoupeno např. v textu *Hrdina práce* věnovaném Valeriji Brjusovovi; výrazně ovšem převažuje líčení vzájemných setkání a střetů, tedy žánr vzpomínkové prózy. U esejů *Básník-horolezec* o Nikolaji Gronsém či *Světelný liják* o Pasternakovi se jedná převážně o ohlas na konkrétní báseň či sbírku, tedy o rozbor díla a celkového básnického naturelu dotyčného – zároveň si ovšem autorka „vypomáhá“ i prvky memoárově-autobiografickými, jako je citace vzájemné korespondence (Gronskij) či líčení dojmu z konkrétního setkání (Pasternak). Konečně, u prózy *Duch v pasti* o Andreji Bělému zcela převažuje snaha o posmrtný portrét, postižení člověka v jeho typických projevech, mluvě, gestech a na analýzu díla a jakýsi Bělého „tvůrčí profil“ vůbec nedorazí. V tomto smyslu proto nevede jasná hranice např. mezi *Vyprávěním o Soněčce*, jež mezi eseje v souborném ruském vydání děl Cvetajevové zařazeno není, a např. právě mezi prózou *Duch v pasti*, věnovanou Bělému, kterou naopak v oddíle nazvaném „Eseje“ najdeme. Jediným zásadnějším rozdílem

(kromě rozsahu) je jen fakt, že v prvním případě je řeč o divadelnících (lidech kolem Druhého studia MCHATu), a v druhém o básníkovi. „Zážitkovost“ v obou případech převládá a způsob vyprávění, onen nezaměnitelný, cvetajevovský nervní tón, je také týž.

Po důkladném pročtení prozaických prací Cvetajevové publikovaných ve všech třech českých výběrech – tedy knihách *Básník a čas* (první vydání Mladá fronta 1970, druhé vydání, podle nějž uvádím stránkové citace, Votobia 1997), *Vyznání na dálku* (Votobia 1997) a *Umění a svědomí* (Protis 2006) – jsem se rozhodla zaměřit se na skupinu textů, které lze označit za „eseje v užším slova smyslu“. Jsou to práce, v nichž ustupují do pozadí nebo úplně absentují vyprávěcí a dialogické pasáže a na nichž lze jasně ukázat především argumentační postupy Cvetajevové, způsob sledování a rozvíjení myšlenky a těsné sepětí tohoto způsobu s jazykovým materiálem. Jádrem této skupiny tvoří ryze esejistické prózy obecnějšího zaměření, v nichž se Cvetajevová snaží postihnout podstatu umělecké tvorby, vztah básníka a doby, typy básnického nadání, poměr básníka a kritiky apod., konkrétně eseje *Básník a čas* (JZ), *Básníci s dějinami a básníci bez dějin* (JŠ, zde ovšem rozbor podléhá dost výrazným omezením – viz níže), *Básník o kritice* (JZ), *Epos a lyrika dnešního Ruska* (JZ) *Umění ve světle svědomí* (JŠ). Proto i hlavní dvojicí pro srovnávání překladatelských přístupů budou Jana Štroblová a Jan Zábřana.

Druhou skupinu textů, k nimž budu také přihlížet, tvoří eseje-ohlasy, věnované konkrétním osobnostem – *Světelný liják* (LK) a *Básník-horolezec* (JŠ). Jelikož je ale hranice mezi pracemi spíše analytickými a spíše autobiografickými u Cvetajevové velmi prostupná a obojí čerpá z týchž pramenů, věnuji se v úvodních historicko-biografických oddílech genezi cvetajevovské prózy jako celku. Za hlavní část práce, zaměřenou na eseje, pak připojuji jako doplněk srovnávací rozbor vybrané části *Vyprávění o Soněčce*, nejrozsáhlejší čistě vzpomínkové prózy M. C., v překladu Hany Vrbové. Na tomto textu se dá ukázat autorčin jedinečný vyprávěcí a charakterizační um, ale hlavně na něm lze ukázat alespoň základní analogické rysy cvetajevovské esejistiky a vzpomínkové prózy a samozřejmě také překladatelské obtíže, které jsou s nimi spojeny.

## 2. Historické a biografické okolnosti vzniku esejů

Prozaické práce Mariny Cvetajevové vznikaly vesměs v emigraci, v níž básnířka prožila celkem 17 let (1922-1939). Odešla do ní částečně kvůli často nelidským životním podmínkám v bolševickém Rusku, v nichž jí mimo jiné zemřela na podvýživu dcera Irina a v nichž se při své povaze – neústupnosti jak v životě, tak ve sledování vlastní cesty v poezii – těžko mohla dočkat publikace a důstojné existence. Především ale Cvetajevová odjíždí proto, aby se po letech shledala se svým manželem a otcem svých dětí Sergejem Efronem. Ten už v roce 1914 odešel nejprve na frontu první světové války, po převratu v

roce 1917 se přidal k Bílé armádě a byl dlouhou dobu nezvěstný, dokud se v roce 1922 jeho žena nedověděla, že žije v emigraci v Praze.

Cvetajevová zamířila nejprve do Berlína, který byl jakousi první záchytnou a zároveň „přestupní“ stanicí ruských emigrantů. Zda vzniká i nejranější z esejů, kterými se budeme zabývat, *Světelný liják*. Po krátkém pobytu v Berlíně, kde nebyla příliš šťastná, odjíždí Cvetajevová do Československa, jehož vláda byla vůči ruským utečencům a emigrantům velmi vstřícná a mnohé z nich hmotně podporovala. V Praze a okolí, kde se brzy po bolševickém převratu začíná formovat poměrně velká emigrantská komunita, prožila Cvetajevová tři roky a vytvořila tu především některé ze svých vrcholných básnických prací – *Poému hory*, *Poému konce* a část poémy *Krysař*. Jejím chronologicky druhým a jediným „českým“ esejem je *Hrdina práce*, inspirovaný smrtí V. Brjusova.

Soustavněji se Cvetajevová ovšem obrací k próze až během nejdelšího ze svých emigračních pobytů, ve Francii. Tento obrat lze vysvětlovat několika příčinami. Jednou z nich je bezesporu rostoucí frustrace z toho, že její verše nejsou ruskou emigrantskou komunitou přijímány, prostá potřeba „udat“ v tisku z existenčních důvodů alespoň nějaké texty a z ní vyplývající snaha uchýlit se k próze, která je obecně považována za srozumitelnější a přístupnou širšímu okruhu čtenářů. To by ale bylo vysvětlení zjednodušující. Dozajista tu hraje roli i potřeba zralého člověka jasně zformulovat svoje názory na oblast, která je mu nejbližší – potřeba ještě umocněná kritikou a nepochopením zvnějšku, které Cvetajevovou celkem přirozeně ponoukalo k tomu se hájit a „vysvětlovat“, co *pro ni osobně* poezie znamená. Konečně, v řadě případů byl hlavním motivem pro vznik esejů a vzpomínkových črt prostě silný vztah ke konkrétním lidem, kteří tak či onak prošli jejím životem a jejichž postupné odchody, o nichž se v emigraci dovídala, Cvetajevovou pokaždé hluboce zasáhly a vyprovokovaly k napsání jakéhosi prozaického pomníku. Tento motiv – láska a touha zvěčnit milovaného člověka, podělit se o něj s ostatními – vystupuje snad nejvýrazněji ve *Vyprávění o Soněčce*, jehož hlavní postavu by na rozdíl od jiných, proslulejších protagonistů cvetajevovských esejů bez tohoto posledního výsostného aktu přátelství dnes neznal nikdo krom historiků sovětského divadla. Vroucnost, s níž Cvetajevová v próze dokáže evokovat obraz svých dávných blízkých, ne náhodou oslovuje i ty čtenáře, jimž její poezie pro svou citovou intenzitu připadá přepjatá a sebestředná.

Během emigračního pobytu vznikají tedy v chronologickém sledu tyto práce (uvádím pouze díla přeložená do češtiny, která budou předmětem této práce):

### ***Světelný liják (LK)***

První ze tří esejů věnovaných Pasternakovi, s nímž Cvetajevovou pojil silný profesní i citový vztah – pokus postihnout podstatu jeho talentu a básnické výjimečnosti.

Esej vzniká během krátkého pobytu v Berlíně z neobyčejně silného dojmu, kterým na Cvetajevovou zapůsobila Pasternakova sbírka *Život – má sestra*.

### ***Básník o kritice (JZ)***

První pařížský esej, který vzniká v roce 1926. Je především osobní obranou před nekompetencí jistého typu kritiků, ale místy i sžíravým útokem na některé profesní kolegy (Zinaidu Gippiusovou či Ivana Bunina), kterým Cvetajevová proti sobě popudila velkou část pařížské emigrantské komunity. Jakkoli poměrně útočně laděný *Básník o kritice* nepatří k jejím nejpropracovanějším esejům, je to, jak poznamenává anglická překladatelka esejů, „agresivní“ psaní v tradici nanejvýš účtyhodné – v duchu Puškinova *Básníka a luzy* či Popeova *Eseje o kritice*.

### ***Umění ve světle svědomí (JŠ)***

Jeden ze dvou stěžejních esejů Mariny Cvetajevové, v nichž se vyjadřuje k obecným otázkám umělecké tvorby. Vznikal od podzimu 1931 do jara 1932 a původně měl tvořit jeden celek s esejem *Básník a čas* – oba byly zamýšleny jako součásti rozsáhlejší, možná až knižní studie. *Básník a čas* byl ovšem nakonec publikován samostatně v časopise *Volja Rossiji* a *Umění ve světle svědomí*, esej věnovaný povaze inspirace a tvorby a vztahu umění k mravním otázkám, vyšel ve zkrácené (a dle názoru Cvetajevové zmrzačené) podobě v časopise *Sovremennyye zapiski*. Vyškrtnuté části studie se v rukopise nedochovaly, takže celkový rozsah vypuštěného textu neznáme, nicméně přinejmenším jeho část byla později doplněna literárním badatelem Jurijem Kljukinem. Ten zpětně přeložil pasáže chybějící v ruském časopiseckém textu podle úplnější verze eseje, která byla v roce 1932 přeložena do srbochorvatštiny a k níž Cvetajevová patrně neměla vážnější výhrady. Části rekonstruované Kljukinem tedy nemohou být, striktně vzato, považovány za text z pera samotné Cvetajevové, protože se jedná o překlad překladu. Pro účely rozboru nicméně není tento fakt až tak závažný, protože zmíněné pasáže představují jen výraznou menšinu eseje, zhruba jednu osminu.

### ***Básník a čas (JZ)***

Druhý ze stěžejních esejů, důležitých pro pochopení názorů Cvetajevové. Vzniká ve francouzském Meudonu během esejisticky nejplodnějšího roku – 1932. Cvetajevovský důkladný rozbor pojmu „modernity“ či „současnosti“ v umění; demonstrace toho, že „současný“ neznamená ani služebný době, ani dobu (obsahově) odrážející, ale především „opravdový, autentický“ (dvojitý význam ruského *настоящий*), a tudíž nadčasový, současný každé době.

### ***Epos a lyrika dnešního Ruska (JZ)***

Srovnávací studie o dvou básnických osobnostech soudobého Ruska, Majakovském a Pasternakovi, které Cvetajevová oba znala – s Pasternakem ji pojil hluboký osobní vztah, v Majakovském cítila a cítila jeho básnickou „sílu“ a hájila ho před nepřátelsky naladěnými emigračními kruhy, jejichž příslušníci v něm spatřovali jen hlásnou troubu sovětského režimu. Od zjevného protikladu „básníka zástupů“, kterého je třeba číst sborově, a básníka výsostně individuálního, kterého čte každý o samotě a každý jinak, se propracovává k mnoha jedinečným detailnějším postřehům o obou jmenovaných, až na papíře doslova ožívají jako ztělesnění dvou odlišných principů tvorby; esej je tak přitažlivá i pro čtenáře, který jejich dílo hlouběji nezná.

### ***Básníci s dějinami a básníci bez dějin (JŠ)***

Tato práce, napsaná patrně v roce 1933 a publikovaná v roce 1934 v srbochorvatském překladu v periodiku *Russkij archiv*, má dvě poměrně samostatné části. První, příbuzná obecně zaměřeným esejům *Básník a čas* a *Umění ve světle svědomí*, pojednává o dvou typech básnického nadání a básnické osobnosti, zatímco druhá je už třetím pokusem o portrét jednoho konkrétního „básníka bez dějin“, bytostného lyrika Borise Pasternaka.

*Básníci s dějinami a básníci bez dějin* je jediný esej, jehož originální podoba z pera Cvetajevové se nedochovala vůbec. Ruská verze, z níž vychází český překlad, je, tak jako u části eseje *Umění ve světle svědomí*, zpětným překladem ze srbochorvatštiny. Vzhledem k tomuto handicapu dvojího překladu a tedy dvojí možnosti posunů či zkreslení v původním cvetajevovském obsahu i stylu eseje a také vzhledem k faktu, že se mi nepodařilo sehnat tutéž verzi překladu, z níž vycházela Jana Štroblová (překladatelka ani redaktor už svůj originál nemají, ve Slovanské knihovně dostupný není a v příslušném svazku Souborného díla Mariny Cvetajevové, z nějž jsem ve většině případů vycházela, je obsažen zpětný překlad jiného překladatele), budu v hodnocení přihlížet k tomuto esejí jen minimálně.

### ***Básník-horolezec (JŠ)***

Jeden z básnířčiných „esejistických nekrologů“, vzniklý v roce 1934 v Clamartu; k jeho napsání podnítila Cvetajevovou tragická smrt mladého ruského básníka Nikolaje Gronského, jemuž byla starší přítelkyní a rádkyní. Velká část eseje je věnovaná Gronského poémě *Bella Donna*, od jejíchž citací se Cvetajevová odráží k obecnějším úvahám o Gronském jako básnickém typu a o jeho duchovních kořenech.



### *Vyprávění o Soněčce (HV)*

Nejdelší ze vzpomínkové autobiografických próz Cvetajevové, psaná roku 1937 opět pod dojmem zprávy o smrti kdysi blízkého člověka. Vroucná a působivá, byť historicky značně nepřesná evokace krátkého porevolučního období roku 1919, kdy Cvetajevová, už po manželově odchodu a v hmotné nouzi, žila s dětmi v Borisoglebské uličce (dnešní muzeum M.C.), psala veršovaná dramata a přátelila se s posluchači Druhého studia MCHATu Sofjou Jevgeňjevnou Holiday, Jurijem Zavadským a Vladimírem Alexejevem a s básníkem Pavlem Antokolským.

### **3. Duchovní svět Cvetajevové**

Než se dostaneme k souhrnnému pohledu na estetické názory Cvetajevové a posléze i k rozboru jejího esejistického stylu, je třeba učinit několik obecnějších poznámek o její osobnosti, lidské i tvůrčí.

Marina Cvetajevová je zjevem bytostně polarizujícím, při jehož poznávání málokdo zůstává na půl cestě. Je to člověk a básník, který si samotnou intenzitou své osobnosti získává na jedné straně oddané a zapálené čtenáře a na druhé může u určitých skupin publika vzbuzovat jednoznačné, byť dnes už většinou uctivé odmítnutí. „Ano, znám, ano, uznávám, že je to velké, ale *mně* to blízké není.“

Tento polarizující účinek je dán především základním rysem vztahu Cvetajevové ke světu, a to je idealismus a maximalismus, orientace ne na to, co je, ale na to, co být může a má. Z tohoto osobnostního předurčení pak vyplývá i základní konflikt její tvorby – neustálý rozpor mezi dvěma pojmy, jež tvoří určitou myšlenkovou osu a jež vešly přímo do titulu knihy soudobého spisovatele S. Volkonského – *быт* a *бытие*. Rozpolcenost mezi horizontálou a vertikálou, světem každodennosti a světem, který každodennost přesahuje, ať už se jedná o tvorbu (v nejširším slova smyslu – viz např. raná inspirace Napoleonem), nebo o dokonalou, a tedy vši každodennosti zbavenou podobu lidských vztahů, byla vlastní Cvetajevové jako člověku a najdeme ji už u lyrických hrdinů jejích raných básní. Na jednu stranu ještě neproblematické okouzlení životem, vlastním mládím a silami, na druhou stranu už tehdy bolestně prožívané vědomí smrtelnosti (a z něj vyplývající potřeba přesahu), ale zejména a nejvíce děs z ochabování a uvadání, ze „života, co běží shora dolů“ – jak napíše mnohem později v jedné ze svých nejlepších poém<sup>1</sup>. Už jako sedmnáctiletá, ještě s notnou dávkou romantické stylizace, žádá po Bohu, aby jí dal zemřít na vrcholu sil:

---

<sup>1</sup> Úryvek je z Epilogu k Poémě hory v překladu Jany Štroblové.

Ты дал мне детство лучше сказки  
И дай мне смерть в семнадцать лет.<sup>2</sup>

To, co je na začátku ještě zčásti stylizací a ovlivněním dětskými vzory (včetně předčasně zemřelé mladé ruské výtvarnice Marie Baškircevoyé, jejíž exaltované deníky se staly v Rusku oblíbenou četbou), se postupem času ukazuje jako opravdu hluboký osobnostní rys a stále přesvědčivěji se odráží i ve verších. Bytostná potřeba intenzivního prožitku, občas i za cenu zavírání očí před skutečností, nad níž se staví «возвышенный обман» (как вещь могла и *долженствовала* быть), bytostná potřeba sama sebe druhému do posledního dechu sdělit – i „nadělit“ jako dar – a dosáhnout od něj dokonalého pochopení, to všechno jsou osobnostní konstanty Cvetajevové, které utvářejí svět její poezie.

Руки мне даны – протягивать каждому обе,  
Не удержать ни одной, губы – давать имена,  
Очи – не видеть, высокие брови над ними –  
Нежно дивиться любви а нежней нелюбви.

А тот колокол там, что кремлевских тяжеле,  
Безостановочно ходит и ходит в груди –  
Это – кто знает? – не знаю, – быть может, – должно быть  
Мне загоститься не дать на российской земле.

V této ještě poměrně rané básni je obsažená hluboká sebecharakteristika – už zmiňovaná potřeba horoucného vztahování se k druhým (v týchž letech jako tato báseň vznikají vroucné cykly věnované Blokovu a Achmatovové, básníkům, s nimiž se zatím osobně neseznámila a které snad právě proto miluje ještě víc – jen skrze to nejvzácnější a nejméně všední v nich – jejich verše), potřeba dávat имена, vtělovat své prožitky do slov, slepota k viditelnému (včetně onoho bezelstného a bezbranného údivu nad нелюбовью – nad tím, když někdo „vyvolený za přítele“ neoplácí její dar sebe sama stejnou mincí) a těžké, příliš těžké srdce, ten „skrytý hybatel duše“ (Saakjanc 101), který nedopřeje klidného spočinutí в этом мире a neustále tíhne в тот мир, postupně klade všechno „zemské“ na oltář toho jediného, co přetrvá – vlastních veršů (viz např. ústřední motiv poémy На красном коне – ne ženský obraz Múzy, ale nemilosrdná *mužská* postava génia, který žárlivě vyžaduje absolutní poslušnost a nesnese konkurenci jiných „lásek“).

---

<sup>2</sup> Z básně Молитва, napsané v září roku 1909.

Na začátku této kapitoly jsem mluvila o tom, že romantický maximalismus Cvetajevové, její миротворчество, které je zároveň i мифотворчество, má sklon polarizovat čtenáře jejích děl poměrně jasně na obdivovatele a skeptiky. Pro ještě lepší osvětlení její osobnosti chci dát (po vlastní snaze o sympatizující výklad) na závěr slovo Nině Berberovové, zástupkyni „skeptiků“, jako člověku, který plně uznával genialitu nejlepších děl Cvetajevové, aniž zároveň vnímal jako kladné ony osobnostní konstanty, které ji vytvářely.

„Její odštěpenectví, o němž napsala geniální báseň Rolandův roh, po mnoha letech prozradilo její nezralost. Odštěpenectví není, jak se mínilo kdysi, zvláštní rys člověka, který stojí *nad* ostatními. Izolovanost je neštěstí, psychologické i ontologické – člověka, který nedozrál k umění spojit se se světem, splynout s ním i se svou dobou, to znamená s historií i s lidmi. (...) Marina Cvetajevová pociťovala tuto izolaci tím tragičtěji, že s léty stále více toužila po splynutí, že ji její výjimečnost začínala tížit; snažila se ji překonat, ale prázdno, které po ní zůstalo, nedokázala zaplnit ničím jiným. (...) Básník na neobydleném ostrově či skrytý v katakombách, básník ve své věži (ze slonoviny z cihel, z kostí, z čeho chcete) básník na kře v oceánu – to všechno jsou svůdné, ale neživotné obrazy, které zakrývají svou romantickou podstatu. Tyto obrazy lze vepsat do nesmrtelných či jenom dobrých básní, a nepochybně někoho osloví, ale budou skrývat jeden z nejzákladnějších prvků poezie – únik, a ten sice může být ozdobou poemy, ale básníka rozkládá. Pražské odštěpenectví Cvetajevové, její pražská izolace, ji mohly jen přivést k moskevské němotě a tragedii v Jelabuze. Její konec se tajil v ní samé, v charakteru jejího vztahu k lidem a ke světu: je přítomen ve všech těch verších, kde na nás křičí, že ona není taková jako všichni, že je hrdá na to, že není taková jako my, že nikdy nechtěla být taková jako my.“

Ať už přijmeme či nepřijmeme kritický pohled Niny Berberovové na Cvetajevovou jako člověka, je třeba říci, že ve svém chápání podstaty a postavení básníka Marina Cvetajevová zdaleka nezůstává u romantických či démonických obrazů své lyriky. Právě v esejích, v nichž se snaží vyložit své pojetí básníka – jako člověka, pro nějž je určující jeho role jako nástroje přírodních a věčných sil a až druhotná zakotvenost v historii či kultuře dané doby (v níž se *proto* cítí bez výjimky ne-svůj) – dodává těmto obrazům hlubší podklad a snímá z nich obvinění z laciné romantiky. Právě v nich Cvetajevová předkládá čtenáři mnohem ucelenější, intelektuálně propracované a přitom hluboce procítěné svědectví o tom, co to znamená být básníkem: svědectví z těch nejpovolanějších úst.

#### 4. Esejistika Cvetajevové v dobovém kontextu

Jakkoli v modernistické literatuře prvních dvou desetiletí dvacátého století dominuje poezie, v tvorbě předních básníků tohoto období hraje důležitou úlohu i próza, zejména pak ve formě esejistických úvah o umění. Pojem „esejistika“ je zde opět, tak jako u samotné Cvetajevové, třeba chápat široce – do této kategorie jsou řazeny i prozaické texty, které jsou svou povahou recenzí či ideovým manifestem. Jak uvádí Irina Ševelenko (Ševel. 199-200):

„básnické skupiny a školy se formovaly více na základě myšlenek prosazovaných v esejistických textech *o podstatě* umění než bezprostředně na základě poetiky jednotlivých básníků (jakkoli účastníkům literárního procesu se to mohlo jevit jinak). Esejistika vytvářela *mytologii poetiky*, která byla ve vztahu k básnické praxi poměrně autonomní, ale zároveň budovala pojmosloví pro ideologizaci této praxe. Vystoupení básníků v žánru esejistiky daleko konkrétněji než jejich vlastní dílo vymezovala místo, které si daný autor pro sebe na literární scéně zvolil.“

Cvetajevová stála vně literárního dění ve smyslu sdružení a škol, proto v desátých letech, době esejistických manifestů, neměla bezprostřední důvod k esejistickým vystoupením – koneckonců, sama v této době teprve začíná reflektovat povahu tvorby, tak jak se jí jeví, i „zvláštnost“ tvorby vlastní.

„To nejlepší ve mně není osobní, ani to mně nejmilejší není osobní.  
Nikdy nepíšu, vždycky zapisuji (...) (jako podle diktátu)  
Jsem prostě věrné zrcadlo světa, neosobní bytost.“

„Nikdy nenapíšu geniální dílo – ne kvůli nedostatku talentu – slovo je můj nejvěrnější sluha (...) může za to moje *osobitost*, to, co bych nazvala jakousi „podivností“ [причудливость] celé mojí povahy a podstaty. Kdybych si vybrala namísto Casanovy trójskou válku, z Heleny by mi stejně vyšla Henrietta, tj. – *já sama*.

Není to v tom, že bych se nedokázala odpoutat od sebe a svých témat, že bych nic jiného ani neviděla – vidím a vím, že existuje něco jiného, ale to se mi zamlouvá o tolik míň, já – to, co cítím jako svoje – můj svět – jsou pro mě o tolik lákavější, že raději nechci být géniem a píšu si o ženě osmnáctého století zahalené v plášti – prostě o Plášti – o sobě.“ (Ševel. 198)

V těchto poznámkách z roku 1919 se Cvetajevová dostává v reflexi vlastní tvorby a tvorby jako takové o kus dál oproti začátkům (v roce 1914 – svých dvaadvaceti letech – je schopna poznamenat jen to, že její talent „není ten správný“, že je „neplnohodnotný“). Z výše uvedených, ještě kusých a zalykavých deníkových úvah o „ne-osobnosti“ velkého umění, o „zapisování podle diktátu“ či o „genialitě“ versus „osobitosti“ se budou rodit pozdější daleko pregnantnější úvahy o povaze inspirace, o vztahu živelnosti a individuální vůle či „řemesla“ v tvorbě a o rozdílu mezi básníky s dějinami a básníky bez dějin.

Prvním publikovaným textem Cvetajevové v široce chápaném žánru esejistiky byla už zmiňovaná berlínská „recenze“ Pasternakovy knihy *Život – má sestra*. Její nadšené přijetí Pasternakovy knihy bylo prakticky jednohlasně odsouzeno dobovou kritikou jako nepodložený hysterický výlev:

„Po článku Mariny Cvetajevové o Pasternakovi působí dokonce i vzpomínky Bělého (na Bloka – poznámka I. Š.) rezervovaně a suše.

Třidvacet stran oné ‚statí‘ je napsáno tak hystericky nadšeným tónem, že člověku při jejich čtení okamžitě začne být trapně jak za autora téhle ódy, tak za její předmět – Pasternaka.“ (reakce Georgije Ivanova, s nímž souhlasili i jiní emigrační kritici; Ševel. 203).

G. Adamovič: „Člověk musí mít hodně rád verše Cvetajevové, aby jí odpustil její prózu.“ (Ševel. 204)

Příčina byla jednoduchá. *Světelný liják* byl „napsán v neexistujícím žánru“ (Ševel. 204). Nejenže začínal důvěrně osobními sděleními o prvním dojmech z vnějšího vzhledu knihy a o tom, kde všude ji „recenzentka“ s sebou nosila. Nejenže v něm Cvetajevová s půvabnou bohorovností přechází veškeré technické a „literátské“ aspekty recenzí: „O dokazatelných pokladech Pasternakovy poezie (rytmech, metrech atd.) napíší jiní – a určitě s nemenším zápalem než já o pokladech nedokazatelných. To je práce pro odborníky na poezii. Mou odborností je život.“ Ve srovnání s obvyklým obsahem recenzí Cvetajevová provádí dvojí posun (charakteristický i pro další esej z této doby, *Cedr*, věnovaný S. Volkonskému). Za prvé, odezva na knihu se stává pokusem o načrtnutí celkového obrazu a jakéhosi „duchovního rodokmenu“ autora. Za druhé, posuzovaného autora jako umělecký typ Cvetajevová čtenáři představuje z velké části skrze prizma vlastních bezprostředních zážitků a asociací (např. k Pasternakově přírodnosti a živelnosti: „Můj první pohyb, když jsem knihu celou zdolala: doširoka rozpráhnout ruce... Jako bych se octla uprostřed lijáku.“)

Oba zmiňované „posuny“ jsou ve skutečnosti samozřejmě spíš cvetajevovsky razantním umocněním toho, co je přítomno v každé dobré recenzi. Vnímavý kritik, řečeno s Václavem Černým (o Šaldovi), „domýšlí, doceluje básníka, dobásňuje jej v jeho duchovní *typ*“; „*tvořivost* je nejvyšší metodou kritiky...“ (Černý 91). A co se týče onoho silně subjektivního prizmatu – každá dobrá kritika je také, ba zejména, reflexí toho, „co dílo dělá se mnou“. Cvetajevová se dopouští jen toho, že nepředkládá už vychladlé výsledky této reflexe, ale předvádí celý proces „zatepla“ před očima čtenáře, místy takřka deníkovou formou.

„[Cedr] byl veřejným pokračováním úvah, které nedávno zaplňovaly deníky a pracovní sešity Cvetajevové: stal se líčením těch proměn ve vlastním vnímání světa, které Cvetajevová spojovala se svým setkáním s Volkonským.“ (Ševel. 205)

Totéž, co o *Cedru*, platilo o *Světelném lijáku* ve vztahu k Pasternakovi. Z odstupu lze navíc vysledovat analogie mezi tím, jak Cvetajevová tehdy vnímala svou vlastní etablování se básnickou pověst, a způsobem, jímž podává svědectví o Pasternakovi – zdůrazňuje jeho svéráz, jeho osamocenost uprostřed literárních skupin a proudů, fakt, že (tak jako ona) je synem známého otce, fakt, že se vydání jeho veršů (tak jako u její sbírky *Versty*) opozdilo o několik let za jejich napsáním... Nikde ale tato biografická paralela (hledání „bratra v poezii“) není výslovně přiznaná, a také proto dobová kritika nedokázala text rozklíčovat.

Snad nejvýmluvnějším, skoro aforistickým vyjádřením přístupu Cvetajevové je její zvolání „дорого побывать в такой судьбе“. Na jednu stranu se „vmýšlí“ do osudu a duchovního typu těch, kdo jsou předmětem jejích esejů, ale činí to natolik osobním tónem, že je tím zároveň vtahuje do osudu vlastního, činí je fakty (a spolutvůrci) vlastní lidské i literární biografie (ač se o tom ve *Světelném lijáku* přímo nemluví, Pasternakova poezie Cvetajevovou prokazatelně ovlivnila a obrátila její pozornost k přírodním tématům).

Snad nejdůležitější vlastností prozaických děl Cvetajevové je tedy **autobiografičnost**, která se neomezuje na vzpomínkové prózy, ale je i součástí samotné podstaty jejích esejů. Jak uvádí polský badatel Zbigniew Maciejewski – „vnímavé čtení dovoluje tvrdit, že... ve všech případech máme co do činění s tvorbou, jejíž motivace je autobiografická“ (Maciej. 11). Sama básnířka ostatně už v souvislosti se *Světelným lijákem* hovoří o „psaní vlastního životopisu skrze druhé“.

Další vlastnost (úzce spjatá s autobiografičností), totiž už zmiňovaná **tendence ke fragmentárnosti a deníkové bezprostřednosti**, nebyla v modernistické ruské literatuře ojedinělá. Velký vliv a popularitu si získávají v desátých letech dvacátého století knihy

Vasilije Rozanova, z nichž Cvetajevová v mládí prokazatelně četla přinejmenším *Solitéry* (Уединенное) a byla jimi nadšena natolik, že se svou typickou snahou „přivlastnit“ si předmět svého obdivu vstoupila do korespondenčního vztahu, který s Rozanovem navázala její sestra. *Solitéry* a zejména patrně nejvlivnější *Opadalé listy* byly „soubory poznámek, postřehů, neodbytných myšlenek, vzpomínek, výpadů a pošklebků řazených bez předpojatého kompozičního záměru“ (Svatoň 339). Pro ilustraci uveďme ukázkou z úvodu k *Solitérům*:

Šumí půlnoční vítr a unáší s sebou listy... Stejně tak nám život v rychlém proudu času odtrhává z duše a unáší náhlá zvolání, vzdechy, útržky myšlenek, útržky citů... Které mají jako zvukové fragmenty ten význam, že „odpadly“ přímo z duše, a není v nich tedy nic upraveno, žádný cíl, žádný předem vytyčený záměr – jsou zbavené všeho umělého. Tak zkrátka žije duše – tak se duše „projevila“, „dýchla“... (Rozanov 20)

Rozdíl mezi Cvetajevovou (přinejmenším v jejích raných „recenzích“, které v českých výběrech reprezentuje v nejčistší podobě *Světelný líják*, ale jejichž tón se úplně neztrácí ani později), a Vasilijem Rozanovem byl ovšem v tom, že Rozanov, přes ono až okázale programové zdůrazňování bezprostřednosti a neprogramnosti, které najdeme v uvedeném úryvku, od začátku formuloval svou „bezprostřední“ novátorskou prózu se záměrem ji publikovat. Cvetajevová si svůj prozaický styl vytvářela nejprve v textech k publikaci neurčených, dopisech a denících, a později prostě pokračovala ve stejném duchu veřejně. Navíc, jak uvádí Irina Ševelenko, „když Šestov a Rozanov hodili rukavici stávajícím žánrovým normám, udělali všechno pro to, aby čtenáři dali na srozuměnou, nakolik je jejich volba vědomá a reflektovaná. Bez ohledu na to, zda našli či nenašli následovníky; se to, co udělali, vnímalo jako pokus o etablování nového žánru. (Cvetajevová) psala tak, jako by neměla ponětí o existenci jakýchkoli žánrových (diskursivních) norem – a vůbec ne jako novátor, který se snaží něco na těchto normách zpochybnit.“ Fakt, že Cvetajevová patrně ne zcela vnímala, jak je její snaha naroubovat deníkovou autobiografičnost na literární recenzi neobvyklá, se dá vysvětlit i tím že díky své výtečné znalosti němčiny a francouzštiny od malička žila snad ještě intenzivněji než svou rodnou ruskou dvěma dalšími literárními tradicemi, v nichž se „komorní“ žánry pamětí, deníků či korespondence těšily daleko větší autoritě než v literatuře ruské<sup>3</sup>.

Pokus přetvořit si podle svých vnitřních potřeb literárně kritický diskurs dopadl v očích publika neúspěšně. *Básník o kritice* byl prvním pokusem o esej obecnějšího

---

<sup>3</sup> Mezi její nejoblíbenější knihy patřila – vedle v dospívání nepochybně klíčového deníku Marie Baškircevoyé – Rousseauova *Zpověď*, Eckermannovy *Rozhovory s Goethem* či korespondence slečny de Lespinasse.

zaměření, nicméně osobní (tentokrát ne nadšený, ale naopak místy ostře útočný tón) byl opět shledán nepatřičným, a to dokonce i spřízněnými kritiky Cvetajevové. Jeden z nich, M. Osorgin, například připustil oprávněnost mnohých *názorů*, které Cvetajevová v eseji předkládá, ale co se týče *tónu* eseje se v podstatě ztotožnil s A. Jablonovským, který na adresu Cvetajevové poznamenal, že „přichází do literatury v natáčkách a v koupacím plášti“. Body obžaloby byly opět tytéž – autorka je nevhodně intimní a osobní, nejen ve svých útocích, ale i v tom, jak do argumentace, jinak v zásadě přijatelné, zakomponovává odkazy na svou osobní situaci (věk, vzhled, vztah k penězům atd. atd.).

Ve vrcholných prozaických pracích napsaných ve Francii se už Cvetajevová podobných „chyb“ v takové míře nedopouštěla. Její próza se přirozeně rozčlenila na zhruba tři proudy, byť jejich hranice zůstávaly propustné.

Úvahy o svých básnických současnicích vtělovala do **vzpomínkových esejů**, psaných zpravidla u příležitosti úmrtí dotyčného básníka (toto je např. případ „básníka-horolezce“ Nikolaje Gronskeho). Forma jakéhosi esejistického nekrologu umožňovala Cvetajevové volněji spojovat analytičnost se zážitkovostí; v takovéto formě byly plně přijatelné zobecňující soudy o tvorbě dotyčného a „dobásňování tvůrce v jeho duchovní typ“, aniž bylo zároveň vyloučeno emotivní líčení osobního vztahu k němu.

Další skupinou byly **čistě autobiografické** a nejvíce „vyprávěcí“ **prózy**, jako je *Můj Puškin* či *Vyprávění o Soněčce*. Silným podnětem, který měl dozajista vliv na autorčin obrat ke vzpomínkové próze, byla četba Proustova *Hledání ztraceného času*. Proustova snaha *zvěčnit* minulost ji inspirovala: „Chci vzkřísit celý ten svět – aby ti všichni nežili nadarmo – a abych já nežila nadarmo!“ píše během práce na první z autobiografických črt – *Domě u starého Pimena*. V polovině 30. let přesvědčuje dokonce i své známé, aby začali psát o svých zemřelých blízkých, a v dopise Anatoliji Štejgerovi vyjadřuje své krédo vůbec nejjasněji: „Kdo jednou *byl*, musí být *navždy* – a to je starost básníků.“

Cvetajevové přístup k memoárové próze, ať už se týkala jejích současníků-básníků (Kuzmin, Bělyj, Vološin, Mandelštam), jejího dětství nebo jiných témat, byl ovšem značně osobitý. Konstatovat jen, že nakládá se skutečností volně, by bylo zjednodušující a nic nevysvětlující. Podle V. Chodaseviče měla schopnost ve svých vzpomínkových pracích prožívat skutečnost „přesně tak, jako umělec prožívá svůj záměr“ a v eseji o Maxi Vološinovi sama mimoděk podává vysvětlení svého přístupu (včetně klíčového pojmu *мифотворчество*, o němž už byla řeč v kapitole o její osobnosti). Za „mýtotvůrce“ a původce metody, kterou později používá sama, tu ovšem označuje samotného Vološina (zvýraznění je moje):

Его отношение к людям было **сплошное мифотворчество**, то есть извлечение из человека основы и выведение ее на свет. Усиление



основы за счет «условий», сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни (...) Мифотворчество: **то что быть могло и быть должно**, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет. **Усиление основных черт в человеке вплоть до видения... только их.** (...) То есть тот же творческий принцип памяти, о которой от того же Макса слышала: «La mémoire a bon goût», то есть несущественное, то есть девяносто сотых – забывает. (Ševel. 372-373)

Třetí, z hlediska této práce vůbec nejzávažnější skupinu prózy 30. let tvořily **eseje obecného zaměření** *Básník a čas*, *Umění ve světle svědomí* či *Básníci s dějinami a básníci bez dějin*, jejichž filosofující ladění připouštělo „příměs“ lyričnosti a autobiografičnosti spíše než přísné normy literárně kritického diskursu. O těchto esejích, zejména o jejich myšlenkovém obsahu, se zmíním ještě podrobněji v samostatné kapitole, protože rozbor překladů zejména prvních dvou by měl tvořit jádro této práce.

Cvetajevová ve své próze rozhodně prošla určitým vývojem, byť základní rysy jejího prozaického stylu se nezměnily – snad jen poněkud zjemnily. Na rozdíl od jednohlasné kritiky raných esejů se při publikaci své zralé prózy dočkala dílčích úspěchů – s nadšeným ohlasem se setkala například čtení *Ducha v pasti* věnovaného Bělému. Přesto prožívala v druhé polovině 30. let krizi, vyvolanou nemožností publikovat velkou část svých veršů i prózy. Příčiny byly částečně objektivní – okruh emigrantských periodik se kvůli nedostatku peněz zužoval. V roce 1932 zanikl vůči ní vstřícně naladěný pražský časopis *Volja Rossiji*, který těsně před zánikem otiskl její esej *Básník a čas*. *Umění ve světle svědomí* už muselo vyjít v pařížských *Sovremennych zapiskach*, jejichž redakci připadalo příliš zdlouhavé, a proto bylo necitlivě seškrtnáno. Stejný osud potkal už dříve vološinovskou črtu *Živoje o živom*; druhá část *Vyprávění o Soněčce* či *Historie jednoho věnování* nevyšly za autorčina života vůbec.

Emigrační okruh čtenářů nebyl schopen stylistickou hodnotu a novátorství prózy Cvetajevové plně docenit. Příčinu toho objasňuje Orlando Figes ve své kulturní historii Ruska především psychologicky: emigrace, odtržená od rodné země, se semkla na pozici „starých jistot“, snažila se zachovat kulturní tradici předrevolučního Ruska a bezděčně si ho při tom idealizovala. Daleko víc než kdy doma se přimkla k pravoslaví a v literatuře se její korouhví a pýchou stal pokračovatel realistické tradice Ivan Bunin. Přitom mnozí z emigrantů dávali, dokud byli ještě ve vlasti, přednost stylisticky novátorštějším autorům avantgardy, ale poté, co jim avantgarda při zpětném pohledu zvenčí splynula s nenáviděnou revolucí, utekli se k Buninovi a spol. za nostalgickými obrazy ruské vesnice a šlechtických hnízd. I sám Bunin se v exilu tematicky přizpůsobil této implicitní „objednávce“ a oproti svým dřívějším pracím (*Vesnice*), v nichž boural mýtus šťastného a harmonického venkova, teď začal týž mýtus sám vytvářet. „Důsledkem emigrace je v

umění často konzervatismus,“ říká doslova Figes a dokumentuje to krom literárních příkladů i na Stravinském, který se v emigraci sám odvrátil od ultramodernismu svých „ruských“ děl, jako bylo *Svěcení jara* k neoklasicismu.

Zakončeme tuto pasáž opět svědectvím Niny Berberovové, která se ve svých vzpomínkách vyjadřuje ke stavu literatury v emigračních kruzích a zmiňuje se i o (ne)přijímání prózy Cvetajevové:

„Osudovou pro emigrantskou literaturu nebyla ani otázka tématu, ani otázka jazyka. Osudovou pro ni byla otázka stylu. (...) To co jsme mohli přinést nového, se týkalo jen mutací obsahu. Právě tyto mutace od nás očekával náš malý okruh čtenářů, kritiků, „sympatizantů“. Ale mutace bez obnovení stylu nestály za nic, nemohly oživit to, co ve skutečnosti odumíralo. (...)

Ti, kteří od nás očekávali pokračování realistické tradice buninovsko-šmeljovovsko-kuprinovské (to je jejich termín, ne můj), na nás skutečně vyvíjeli tlak. Snahu vymanit se z tohoto tlaku nikdo nechápal, neocenil. Próza Cvetajevové, téměř to nejlepší, co bylo v těch letech napsáno, nebyla pochopena.“

## 5. Pojetí umění a role básníka u Mariny Cvetajevové

Zaměření této práce je z ducha oboru, v jehož rámci bylo téma vypsáno, především jazykové. Samozřejmou a základní součástí každé podobné analýzy je zkoumání vztahu mezi jazykem a vyjadřovanou myšlenkou – přesnosti a těsnosti jejich sepětí. U Mariny Cvetajevové, zejména v případech, kdy budeme její styl dokumentovat materiálem z jejích nejkomplexnějších esejů (*Básník a čas*, *Umění ve světle svědomí*), nepostačí ale, domnívám se, k rozboru originálu a k posouzení překladu jen dílčí vysvětlení smyslu vybrané pasáže. Výlučnost jejího „teoretického“ jazyka, mluví-li o povaze umění, jeho vlastní svébytná obraznost i terminologie, které nicméně dávají v rámci celku vždy jasný smysl – to vše vyžaduje přípravu. Účelem této pasáže je tedy poskytnout čtenáři před rozbohem stručný pohled na celek básnířčiných názorů na umění, uvést ho do jejího duchovního světa a názorů trochu méně koncentrovanou formou, než jakou používá ona sama.

První ze dvou stěžejních esejů, *Umění ve světle svědomí*, se sice dochoval v neúplné podobě, nicméně i tak nám umožňuje rekonstruovat základní názory Cvetajevové na povahu umění, inspirace, na podíl tvůrčí vůle na uměleckém díle atd.

USS začíná analogií umění a přírody a tento vztah se v průběhu eseje nikdy úplně neztrácí ze zřetele. Pro Cvetajevovou je umělecká inspirace stavem, kdy do člověka „vstupují živly“, síly (ať už přírodní či duchovní) neskonale větší než on sám, kterým ovšem nelze jen pasivně podlehnout, nýbrž přes všechnu otevřenost, ochotu nechat se uchvátit, je třeba zároveň klást odpor, uplatňovat aktivní vůli, která ono „shůry sesílané“ formuje. Autorčina snaha popsat tvůrčí proces je do značné míry pokusem zachytit nezachytitelné, nicméně i tak se jí daří jasně předat základní myšlenku, totiž to, jak nesmírně křehká je rovnováha mezi úlohou člověka-nástroje a člověka-tvůrce, jak tenká je hranice mezi vůlí ke splnění „zadání“ a neinspirovanou svévolí – podle Cvetajevové „individuální tvůrčí vůle neexistuje“, jak sama říká, не черного (в тщетных поисках исчерпанного) листа, не белого листа бояться, а своего листа: самовольного – ale na druhé straně, i jak snadno se člověk může nechat seslanou energií zcela zahltit, ba někdy i zničit, namísto aby s ní pracoval. V tomto směru nacházíme vlastně u Cvetajevové tak trochu náznak „terapeutického“ pojetí umění. V jedné části eseje se věnuje Puškinově skladbě *Hodokvas v době moru*, básni, která se odehrává ve vypjaté atmosféře města tonoucího v morové nákaze. Puškin v *Hodokvasu* popisuje zvláštní opojení duše tváří v tvář záhubě, onu náladu „vše je dovoleno, protože zítra je po nás veta“ – a Cvetajevová vyjadřuje přesvědčení, že jestliže tak věrohodně zachytil „stav duše“ hlavní postavy Walsinghama (pronášejícího *chvalozpěv Moru*), musel totéž uhranutí nicotou sám důvěrně poznat – ale jeho uměleckým ztvárněním se před ním zároveň *zachránil*. V pasáži, kde Cvetajevová rozvíjí analogii mezi uměleckým tvořením a přírodními procesy, pak přímo vymezuje umění jako lidskou formu „boje s nebytím“ – boje, který svým věčným sebeobnovováním bojuje také celá příroda.

Z výše uvedených náhledů na umění vyplývají i názory Cvetajevové na vztah umění a etiky. Proces tvoření je sám o sobě eticky neutrální – zejména inspirace jakožto určitý druh uchvácení stojí mimo dobro a zlo, je to prostě „nejhlubinnější a nejreaktivnější proniknutost celé bytosti... určitým jevem“ (který se ale zároveň stává plně *zjevným* – tj. zjeveným – až skrze dokonané dílo). Umělecká inspirace je síla, jakýsi druh očarování – v poezii také mocí a magií samotných slov, často bez ohledu na jejich poselství – a proto jsou pomýlené všechny názory, které umění *a priori* připisují kladné znaménko, považují ho za „svaté“ a už z podstaty povznášející („všechny mé ruské věci [tj. básně tematicky spjaté s folklórem] jsou živelné a tedy hříšné,“ poznamenává Cvetajevová).

Proces tvoření je často možný jen díky jakési dočasné atrofii svědomí, tvrdí. Kdyby se měl každý tvůrce řídit heslem „neuvádět v pokušení“, tj. nepropůjčovat se jako prostředník i emocím a myšlenkám temným, destruktivním či přinejmenším sporným,

muselo by se umění zřít na dobré své polovině.<sup>4</sup> Člověk je ovšem nadán rozumem a svědomím, říká zároveň, a nemůže se z odpovědnosti za stvořené vyvázat. Rozpolcenost mezi oddaností uměleckému vidění skutečnosti a vlastními mravními nároky a představou o „správném“ životě ukazuje Cvetajevová na notoricky známém příkladu Tolstého, který se v druhé polovině života od čistého umění odvrátil. Klást na umění etické požadavky, chtít od něj, aby duši zušlechťovalo a očišťovalo, ne ji svou silou strhávalo do propasti, je podle ní v něčem přirozené (a zejména v Rusku typické), nicméně zároveň marné, protože tvorba není racionální sledování cíle, který by si tvůrce mohl (i z etického hlediska) vymezit předem.

Umění leží pro Cvetajevovou kdesi na pomezí mezi vyšším světem duchovním a nižším povýtce hmotným; básnické slovo je pro (věčné) ideje tělem a pro (také věčné) živly duší – pro obě je možností, jak *být* tady a teď.

V eseji *Básník a čas* se Cvetajevová zabývá dalším aspektem umělecké tvorby, a to její spjatostí s dobou. Analyzuje pojem „současnosti“ v umění a dochází k několika závěrům. Jelikož pojímá básníka a umělce vůbec jako někoho, kdo propůjčuje tělo či duši věcem (jevům, principům) věčným, jeho vazby na vlastní dobu vnímá jako cosi, co je vždy svým způsobem nucené (jak sama říká, manželství s dobou je „manželství vězně s vězeňskou koulí“ a básníci jsou jako vlci, kteří, ať je doba krmí, jak chce, stejně pořád „hledí do lesa“, to jest k věčnosti). Přesto je doba v díle opravdových, tj. neustrnuvších básníků vždy přítomná. Současnost básníka není vůbec v obsahu (tj. v jakékoli, ať už souhlasné či polemické reakci na události doby), ale „v tolika a tolika úderech srdce za vteřinu, představujících přesný tep století... v mimorozumovém, téměř fyzickém souznění se srdcem epochy“. Jak říká Cvetajevová, ve verších je něco důležitějšího než jejich smysl, totiž jejich znění, a i když básník ideově i svým každodenním životem zůstává spjatý s minulostí (tak jako ona, když hájí protisovětské dobrovolnické hnutí), nebo i když je zcela apolitický, jako je ve své přírodní lyrice Pasternak, verše samy ho vynesou do předních linií, protože v nich se tep doby nevyhnutelně odrazí.

Celá esej je v neposlední řadě obranou básníka před politickými požadavky doby – básník nepotřebuje „reagovat na události“; on *sám* je událostí své doby a tuto dobu tvoří, i kdyby nikdy nenapsal ani čárku na „aktuální“ téma. Být současný znamená tvořit svou dobu, ne ji odrážet, a pokud už odrážet, pak ne jako zrcadlo, ale jako štít, zápasit s ní a dobývat z ní to nejlepší, to, co bude „současné“ i všem epochám příštím.

---

<sup>4</sup> Ovšem, jak Cvetajevová nepřímě naznačuje na jednom místě eseje, „svádět“ z pravé cesty může umění třeba i tím, že nastolením jakési eticko-estetické rovnováhy hlavních hybných sil života *uvnitř* díla zbavuje čtenáře potřeby aktivně hledat takovou rovnováhu *vně*, v životě samém. Její pohled na umění je v něčem skutečně „kalvínský“ přísný, jak to vyjadřuje její velký ctitel Josif Brodskij, a je velmi vzdálený jakékoli sebezhlíživosti (představ o automaticky „posvátném“ poslání apod.), která bývá vlastní umělcům menšího formátu.

## 6. Základní stylistické konstanty esejí<sup>5</sup>

Při vytyčování konkrétních charakteristických rysů esejistické prózy Cvetajevové – a potažmo její prózy vůbec – začneme u rysu nejobecnějšího, který souvisí s už zmiňovanou všudypřítomnou autobiografičností.

Josif Brodskij, jeden z nejcitlivějších analytiků díla Cvetajevové, poznamenává, že její próza, včetně čistě autobiografické, je vlastně bezsyžetová. To hlavní, co jí dodává přesvědčivost a co udržuje čtenářovu pozornost, je **tón hlasu, jeho expresivita**. Láká mě to použít obrazu, který podivuhodným způsobem vystihuje i efekt vznikající při četbě Cvetajevové, byť byl vymyšlen pro charakteristiku zcela jiného typu stylisty<sup>6</sup>, totiž „**tvář prosvítající za stránkou**“. Jak už bylo řečeno, Cvetajevová vždy dává spolu s předmětem eseje i sebe samu, a to právě v jedinečném zabarvení hlasu, které se na papíře promítá do mnoha konkrétních podvědomě používaných stylistických postupů, jimiž se do prózy přenáší básnická lakoničnost, básnický důraz na jednotlivé slovo s maximálním využitím jeho sémantického i zvukového potenciálu, básnický cit pro rytmus, gradaci atd. atd.

Je poměrně obtížné probírat jednotlivé rysy prozaického stylu Cvetajevové odděleně a postupně, protože všechny roviny rozboru (od makroúrovně – kompozice na úrovni celého textu či odstavce – až po mikroúroveň – volbu jednotlivých lexikálních jednotek, zvukové prostředky apod.) jsou spolu velmi těsně spjaté. Pokusím se o spíše vydělení několika základních znaků či principů, nicméně každý z nich (rytmizovanost, dialogičnost apod.) se na projevu vždy přinejmenším několika způsoby a vícero stylistickými prostředky.

### Rytmus, gradace, aforistické pointování

Próza Cvetajevové, i v pasážích výkladově analytických – a možná nejnápadněji právě v těch – je vždy zároveň prózou básnickou a na mnoha místech splňuje definici prózy rytmizované, jak ji v *Poezii a poetice* podává Vasilij Žirmunskij.

Žirmunskij ve své stati nejprve odmítá starší teorie rytmizované prózy, založené na údajně pravidelném střídání metrických stop, fonetických taktů apod. Vyslovuje předpoklad, že rytmizovaná próza je vybudována především na uměleckém uspořádání syntaktických skupin, na principu opakování a syntaktického paralelismu. Zatímco

---

<sup>5</sup> V rozborových pasážích budu používat materiál z více esejí, pro které, nebudou-li uvedeny celým názvem, použiji tyto zkratky: *Básník a čas* (BČ), *Umění ve světle svědomí* (USS), *Epos a lyrika dnešního Ruska* (ELDR), *Básník o kritice* (BK), *Světelný liják* (SL), *Básníci s dějinami a básníci bez dějin* (BDBD), *Básník horolezec* (BH).

<sup>6</sup> Obrat vztahující se původně k esejistickému stylu George Orwella.

v poezii fungují tyto prostředky jako doplňkové k základní paralelnosti přízvukových řad, v próze se přesouvají do popředí a jejich spolupůsobení vytváří dojem rytmyzace.

Základní jsou pro Žirmunského paralelismy na syntaktické úrovni (paralelně vystavěné, souřadně spojené vedlejší či hlavní věty nebo jen obraty, opakování souřadících nebo podřadících spojek na začátku vět, další formy anafory), ale přiznává důležité místo i hláskovým opakováním (aliterace, rýmy) a konečně poukazuje také na to, že účinek všech těchto „technických“ znaků rytmyzované prózy je vždy umocněn lexikálně sémantickým charakterem textu, jedná-li se (jak tomu zpravidla bývá) o text výrazně emocionálně a lyricky laděný.

Zvláštností Cvetajevové je právě to, že její próza v mnoha pasážích má znaky popisované Žirmunským, a přitom se jedná ne o čisté lyrické líčení (prakticky všechny příklady uváděné Žirmunským spadají do této kategorie), ale o výklad či argumentaci, byť výrazně citově angažované. Uvedme jen čtrnáct řádků z eseje *Básník a čas*, kde se syntaktický paralelismus spolu s dalšími, zejména lexikálními prostředky stává nástrojem gradace. Po úvodu eseje, v němž se analyzují dva protichůdné běžně slýchané výroky („Mám rád umění/verše, ale jen současné“ – „Mám rád umění/verše, jen ne současné“) a dokazuje se jejich neodůvodněnost, následuje tato pasáž:

Никто (кроме кровной самообороны Маяковского) любящий стихи так не скажет, никто истинно любящий стихи в пользу нынешнего настоящего не отрубит вчерашнего – и всегдашнего – настоящего, никто истинно любящий и не вспомнит, что есть у слова *настоящее* еще иное значение кроме как: *неподдельное* – в искусстве ему иного значения нет – никто над искусством, природой, не совершит греха политиков: на единстве почвы установки столба розни.

Не любит никакого любящий *только* это. Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись, никогда по существу и не расходились. Враждуют низы, горы – сходятся. «Под небом места много всем» – это лучше всего знают горы. И одинокие пешеходы. А до суждения остальных: отсталых, усталых или отстать боящихся, до суждения и предпочтения *незнающих* нам, по выяснению, а самому искусству и до выяснения – дела нет.

Najdeme tu hned trojí opakování na syntaktické úrovni, v jednom případě podpořené i sémantickou variací na dané téma (сошлись – не расходились).

Никто... любящий стихи так не скажет – никто истинно любящий стихи...  
не отрубит – никто истинно любящий и не вспомнит – никто... не  
совершит

Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись, никогда по существу и  
не расходились

А до суждения остальных – до суждения и предпочтения *незнающих...*

Doplňkové vazby mezi slovy, které dále umocňují dojem rytmizace, jsou založeny na  
lexikální příbuznosti či čistě zvukové podobnosti slov:

остальных – отсталых – усталых – отстать боящихся  
вчерашнего – всегдашнего

Poukazujeme-li na rytmizovanost prózy Cvetajevové, její paralelismy a gradace, je  
třeba ještě jednou zdůraznit, že to nejsou prostředky používané mechanicky, pro zvýšení  
efektu, ale že **s opakováním velmi často přichází zároveň doplnění, upřesnění či  
zpětná korekce myšlenky**. U vztahu Puškina a Majakovského nejprve konstatujeme, že  
jim nic nebrání se „sejít“, porozumět si (kondicionál бы сошлись), pak se upřesňuje, že ti  
dva už si vlastně porozuměli (уже сошлись) a nakonec se celé tvrzení koriguje ještě  
zásadněji (никогда по существу и не расходились), tj. není mezi nimi – jejich teorií a  
praxí umění – zásadnější rozpor. Znovu se lze vrátit k tomu, co bylo řečeno už v  
charakteristice *Světelného lijáku*, tj. že Cvetajevová předvádí myšlenkový proces  
„zatepla“, před očima čtenáře.

Opakování u Cvetajevové je nesené snahou vysvětlit svůj názor co nejúplněji a  
nejpřesvědčivěji (je to jen argumentační obdoba oné bytostné citové potřeby sama sebe  
druhému beze zbytku sdělit, o níž byla řeč v oddíle věnovaném její osobnosti); zároveň s  
opakováním ovšem **roste zpravidla i komplexnost sdělení**. Nejtypičtějším projevem  
tohoto krystalického rozrůstání jedné a téže myšlenky jsou mnohačetné **vsuvky či  
závorky**, jimiž je próza Cvetajevové doslova protkaná. V daném úryvku jsou to hlavně  
dva případy – *вчерашнее* настоящее se upřesňuje jako *всегдашнее*, čímž se podtrhuje  
hlavní myšlenka eseje, totiž že skutečně „současné“ umění nikdy nezastarává, a význam  
slova настоящее jako „opravdové, nefalšované“ se akcentuje vsuvkou – в искусстве  
ему иного значения нет.

Všechno, co bylo řečeno k charakteristice daného úryvku, by se dalo shrnout citací  
Josifa Brodského, který v obrazné charakteristice stylu Cvetajevové říká, že její psaní je  
**постоянное стремление взять нотой выше, идеей выше** (Brodskij 72).

Dalším, syntakticky jednodušším a proto ještě zjevnějším příkladem gradace je pasáž o Rusku v eseji *Básník a čas* (anglická překladatelka esejí tu přirovnává autorský postup ke šplhání na vrchol hory, úchyt po úchytu):

Все точка зрения. В России меня лучше поймут. Но на том свете меня еще лучше поймут, чем в России. Совсем поймут. Меня самое научат меня совсем понимать. Россия только предел земной понимаемости, за пределом земной понимаемости России – беспредельная понимаемость не-земли. «Есть такая страна – Бог, Россия граничит с ней»...

Vyvrcholení, k němuž Cvetajevové styl v takovýchto pasážích směřuje, má často podobu aforistického výroku či hutné metafory přirozeně vyrůstajících z celku odstavce. V posledně uváděném příkladu je to – spíše výjimečně – aforistický citát (z milovaného Rilka); většinou ovšem autorka formuluje „vrcholy svých hor“ sama.

Typickým příkladem aforistického zakončení, které uzavírá rytmičky i významově graduující celek (obsažený na minimální ploše jedné věty) je v prvním citovaném úryvku věta Враждуют низы, горы сходятся. V prvním odstavci je nejvýraznějším podobným vyvrcholením metafora столба розни, nesmyslně („hříšně“) vztyčovaného politiky na půdě, která je jednotná a nedělitelná. Je to poměrně abstraktní obraz, navíc vyjádřený složitou jmennou konstrukcí s několikerou genitivní závislostí (не совершит... греха политиков: на единстве почвы установки столба розни), ale díky tomu, že je pro něj v předchozím textu dobře argumentačně i emocionálně připravená půda, není pro čtenáře obtížné ho pochopit a přijmout. Smyslově konkrétní představa sloupů (památníků) vztyčovaných politiky na počest dílčích „vítězství“ v bratrovražedných bojích se bez potíží spojí s výkladem o vztahu poezie a doby.

Dalším příkladem takového zakončení z téže eseje je často citovaný výrok, kterým končí výklad o různých podobách vztahu básníka a jeho současnosti:

Как волка ни корми, все в лес глядит. Все мы [поэты] волки  
дремучего леса Вечности.

Při čtení takovýchto aforistických výroků je třeba znovu připomenout, co bylo řečeno o genezi autorčiny prózy. Zatímco většina ostatních literátů se nejprve „vyškolila“ v normách kritického a analytického diskursu a od něj později přešli k textům autobiografickým, Cvetajevová se dostala ke kritickým i autobiografickým útvarům od fragmentárnosti poznámkových sešitů či deníků. Proto je **její analytičnost založena na poetice aforismu a její autobiografičnost na poetice detailu** (Ševel. 211).



## Dialogičnost

Dalším charakteristickým znakem prózy Cvetajevové je její dialogická povaha. Složitá souvětí analyzující nějaký pojem či výrok se dynamicky střídají se zvoláními, otázkami či ujištěními, jež jsou adresovány tu čtenáři (Но, господа, неужели ни с кем из вас этого не было: репя вгрызающиеся в чулки?), tu samotnému předmětu eseje (Пастернак, когда вы спите?) – a někdy jimi zaznívá hlas fiktivní třetí osoby, předpokládaná reakce „průměrného čtenáře“ (*Básník o kritice*: Что вы любите у Пушкина? – Все. – Ну, а больше всего? – Евгения Онегина. // *Světelný liják*: Пастернак. – А кто такое Пастернак? «Сын художника».).

Dialogických prostředků Cvetajevová využívá také k prvnímu uvedení tématu, popřípadě k tomu, aby se posunula v proudu svého psaní od jednoho dílčího tématu k dalšímu. Nejtypičtějším postupem je pro ni fiktivní citace argumentu, námítky či prostě jakéhokoli jiného tvrzení třetí osoby – „běžně slýchaného názoru“ – na nějž se vzápětí reaguje – připustí se jeho pravdivost a stanoví se, za jakých okolností platí, nebo se s ním polemizuje.

– Священник служит Богу по своему, вы по своему.

– Кошунство. Когда я пишу своего *Молодца* – любовь упыря к девушке и девушки к упырю – я никакому Богу не служу. Когда я пишу татар в просторах, я тоже никакому Богу не служу...

Specifickým a nejvýraznějším příkladem tohoto prostředku jsou citace párových protichůdných výroků, od nichž Cvetajevová odvíjí některé pasáže svých esejů.

Я очень люблю искусство, только не современное.

Я очень люблю искусство, но только современное. (ВČ)

....

Никакого вдохновения, одно ремесло

Никакого ремесла, одно вдохновение (ВК)

Dialogický podtón konečně proniká i do pasáží, které neobsahují řečnické otázky ani fiktivní citace. Spočívá v samotném způsobu, jakým Cvetajevová objasňuje své názory – v tom, jak se vmýšlí do pozice protichůdné své vlastní, v opravování a zpřesňování sebe sama, ve vzrůstající komplexnosti pohledu... Jak už bylo řečeno v předchozí pasáži, závěry se tvoří jakoby před (kritickými) očima čtenáře a za jeho účasti – autorka např.

formuluje princip, vzápětí záměrně uvede příklad, který mu zdánlivě odporuje, a ten pak postupně dalším rozvíjením a upřesňováním integruje do celku.

Jako další z projevů dialogické podstaty prózy Cvetajevové lze označit i její **eliptičnost** – vedle hutných aforismů je to další rytmická protiváha onomu krystalickému rozrůstání a zpřesňování myšlenky v dlouhých souvětích s množstvím vsuvek. Může se projevovat například nevyjádřením větných členů, je-li z kontextu jasné, jaký pojem či vedlejší věta na jejich místě implicitně stojí. Podívejme se jen na pár řádků charakteristiky lžibásníků z *Umění ve světle svědomí* (začátek je opět krásným příkladem aforisticky formulované myšlenky a vzhledem k tomu, že před ním je naznačen předěl, dost možná byl původně ne uvozením, ale naopak zakončením některé z vyškrtnutých a už nedohledaných pasáží):

Лже-поэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам (причем ждет от него дождя!).

Лже-поэт всегда делает сам.

Приметы лже-поэзии: отсутствие *данных* строк.

Есть среди них большие мастера.

Zde nacházíme jednak elipsu předmětu, díky níž je příslušná věta i rytmicky údernější, jednak pak zájmenný odkaz na plurál *лже-поэты*, který se v předchozích větách ani výslovně nevyskytuje, ale z kontextu je snadno dovoditelný.

Jindy se sklon k elipse (který, jak už bylo řečeno, vyplývá mimo jiné i z nesmírně vyvinutého rytmického cítění Cvetajevové) projeví krátkou, nejčastěji jmennou větou, shrnující předchozí výklad – takováto zakončení jsou variantou výše zmiňovaných „aforismů“. Uvedme příklad, v němž je ono rytmické napětí mezi komplexním a eliptickým typem vyjádření skutečně maximální:

Мне мое время может претить, я сама себе, поскольку я – оно, могу претить, больше скажу (ибо бывает!) мне чужая вещь чужого века может быть желаннее своей – и не по примете силы, а по примете родности – матери чужой ребенок может быть милее своего, пошедшего в отца, то есть в век, но я на свое дитя – дитя века – обречена, другого породить, как бы хотела, не могу. Роковое.

### Lexikální a zvukové prostředky a jejich využití při rozvíjení myšlenky

Tato část prozaického umění Cvetajevové je v překladu snad vůbec nejobtížněji reprodukovatelná. Jak uvádí Angela Livingstone, anglická překladatelka nejdůležitějších

esejů Cvetajevové, překládat její prózu je skoro tak obtížné jako překládat verše: „Všude jsou rytmy, rýmy, nedokonalé rýmy, ozvěny samohlásek, souhlásek či slovních struktur...“ (Livingstone 17).

Je půvabné, jak často jsou u Cvetajevové táž slova, která jsou popisem jevu – svůdnosti umění, jeho „síly“, která může, ale nemusí být vždy také „pravdou“ – zároveň i jeho dokladem. Její argumentace je dvojnásob působivá právě svou uměleckostí, tím, jak často nám připadá, že slova se sama nabízejí myšlence – „vtěl se skrze nás“. Vždyť „pro myšlenku je slovo – tělem, pro živel – duší“ (*Umění ve světle svědomí*).

Říci o Cvetajevové, že se při myšlení nechává slovy strhávat, že přitažlivé a odpudivé síly mezi nimi, často dané jen jejich zvukovou podobou, jsou určující pro směřování její argumentace, by bylo podceňováním jejího intelektu. Její pojetí umění dává dobrý smysl i „převyprávěno vlastními slovy“. Ale lehkost až magie, s jakou se nám totéž pojetí, tytéž vývody, podávají v řetězcích zvukově a/nebo slovotvorně blízkých slov rozhodně usnadňuje jejich přijetí a ztotožnění se s nimi. A pokušení zůstává: pakliže je něco řečeno *takto*, jak by to nebylo řečeno *pravdivě*?

Pokoušet se o vyčerpávající klasifikaci toho, jakými způsoby Cvetajevová používá „magie slov“ k podpoře svých tezí či prostě k rozvíjení tématu, by bylo pravděpodobně marné. Uvedme alespoň základní typy:

### **Výklad vlastních asociací**

V raném eseji *Světelný liják* najdeme pasáž, která je také jakoby raným odrazem básnického myšlení Cvetajevové v próze – v něčem méně rafinovaném, než jaké najdeme v esejích zralých. Autorka vychází od konkrétního klíčového slova (je jím již zmiňovaný *быт*) a popisuje vlastní významově-zvukové asociace, které se jí při setkání s ním vybavují:

Быт. Тяжкое слово. Почти как: бык. Выношу его только, когда за ним следует: кочевников. Быт, это – дуб, и под дубом (в круг) скамья, и на скамье дед, который вчера был внук, и внук, который завтра будет дед. – Бытовой дуб и дубовый быт. – Добротно, душно, неизбежно.

Oproti pozdějším příkladům asociativního užití slov při sledování myšlenky je tady asociativnost (přebírající místo argumentace, kterou bychom v literární recenzi očekávali spíše) jaksi více v prvním plánu – na první pohled zjevná a přiznaná. Byť jsem nezjistila, že by právě toto konkrétní místo bylo předmětem odsudků kritiků, které *Světelný liják* pohoršoval, jistě by nebylo těžké ho zařadit do kategorie cvetajevovských „literатурных нѣприличій“. („Než se dostane zpátky k tématu, tj. k Pasternakovi, stačí nám paní

Cvetajevová mimo jiné sdělit, že slovo „každodennost“ je pro ni těžké jako býk a evokuje jí starce s vnoučkem na lavičce“ – představuje si člověk bezděky reakci G. Adamoviče či jiných dobových strážců „čistoty žánru“.) Už zde ale nacházíme i další, doplňkové prostředky, v tomto případě zvukové, které jsou méně nápadné, ale účinné a se kterými se setkáme i ve vrcholných esejích. Zejména jde o závěrečnou zvukomalbu na hlásky „b“, „d“, „u“, „y“, zvukové propojení slov, které podporuje proklamovanou souvislost mezi jejich denotáty:

**Бытовой дуб и дубовый быт. – Добротно, душно, неизбывно.**

### **Využívání slov odvozených od téhož slovního kořene**

Toto je často používaný a nesmírně sugestivní stylistický prostředek, sugestivní zejména v samém jádru cvetajevovské argumentace – tam, kde neslouží pouze jako ornament, ale kde se s jeho pomocí vysvětluje *podstata* nějakého jevu:

Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает: средство держания (нас – стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости... Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих то руках.

Маяковский – претворение себя в предмете, растворение себя в предмете. Пастернак – претворение предмета в себя, растворение предмета в себе.

Zde člověk ani v jednom případě nemá pocit něčeho umělého – jen uspokojení z přesně a plasticky vyjádřené myšlenky (uspokojení, řekli bychom, možná až nebezpečné, protože člověka nepodněcuje k pochybám a zkoumání, ale přímo volá po přijetí a ztotožnění se – viz výše: *je-li to řečeno takto*...). Zejména v prvním případě stylistické prostředky podporují hlavní myšlenku – tedy že skutečná tvůrčí „posedlost“ nikdy neznamená svévoli, nýbrž stav, kdy se člověk stává nástrojem věcí větších než on sám – přírodních a věčných sil (vzpomeňme jen na „šílení od Múz“ v Platónově *Faidrově*).

### **Tvoření záporných neologismů**

Tento stylistický prostředek je vlastně jen zvláštním případem využívání slovotvorně příbuzných slov, které jsme popsali v předchozím oddíle. Jedná se o tvoření protikladů k

analyzovaným pojmům, a to přidáním zápornky не-, která ovšem zůstává od kořene slova oddělena spojovníkem. Tento specifický prostředek Cvetajevové umožňuje kompaktnější vyjádření a někdy vytváří působivou symetrickou stavbu věty, ale nejen to. Ve dvou příkladech uvedených níže jej autorka používá k nepřímému pojmenování věcí a pojmů nejvýsošnějších – nadčasových hodnot v umění v prvním případě, a ve druhém dokonce k nepřímému odkazu na Boha. Snaží se tak ve své próze vyhnout nejen mnohomluvnosti, ale také nadužívání velkých slov. Tím, že se obsah takových pojmů jako „Bůh“ či „věčnost“ podává čtenáři nepřímo, pomocí protikladu (не-земля), ponechává se více prostoru pro představivost, pro vlastní interpretaci – čtoucí je silněji „vtahován“ do textu a celkový umělecký účinek je větší.

Мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век – в переводе на язык другого века – меньше всего – ничего не утрачивает. (...) Предельно явив свой край и век – беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек.

Россия только предел земной понимаемости, за пределом земной понимаемости России – беспредельная понимаемость не-земли. «Есть такая страна – Бог, Россия граничит с ней»...

Častý výskyt záporných neologismů u Cvetajevové, myslím, souvisí i s větším sklonem ruštiny k používání členského záporu – vždyť od zápornky stojící před slovem je už jen krok k záporce, jež se stává součástí slova.<sup>7</sup> (Mimoходом, daleko větší frekvence členského záporu namísto větného – nyní ovšem nemluvím o zmiňovaných neologismech – je rys vlastní jazykovému systému ruštiny a jeho užití tedy není zpravidla příznakové pro autorčin osobní styl, což si bohužel čeští překladatelé často neuvědomují – o příznakovosti versus bezpříznakovosti viz dále v oddíle *Zásady posuzování překladů*).

### **„Čistá“ zvukomalba – tj. zvukomalba pomocí nepřibuzných slov**

Toto je velmi často používaný prostředek, který nalezneme v různých kontextech – někde přirozeně včleněný do argumentace, jinde spíše jako pouhý ornament. Samozřejmě se nezdírá kombinuje i s využíváním slov příbuzných, tj. „variacemi“ na určitý slovní kořen, o nichž byla řeč výše. (V prvním úryvku je pro zajímavost vyznačen vedle

---

<sup>7</sup> Hru s přechodem mezi členským zápořem a nově vytvořeným záporným slovem nacházíme i v jedné z nejznámějších „romansových“ básní Cvetajevové: Мне нравится, что вы больны не мной, ... спасибо Вам... за наши не-гуляния под луной...

sledovaného jevu i jeden z krystalických příkladů cvetajevovské gradace založené na opakování).

– Вы делаете святое дело.

– Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают – да, если обольщают – нет, и лучше бы мне камень повесили на шею.

*А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице, в одной и той же строке и отрешают и обольщают. То же сомнительное пошло, что в котле колдуньи: чего только не навалено и не наварено!*

V pasáži věnované esoterickým „básníkům ducha“ (высокие поэты):

Бесплотность, так близкая бесплодности, разреженный воздух, вместо страсти – мысль, вместо слов – речения – вот земные приметы небесных гостей.

Zde je na první pohled zvuková inspirace tak zřejmá, že téměř zatlačuje do pozadí reálnou významovou souvislost mezi oběma pojmy. Ta je přitom nezpochybnitelná, chápeme-li tu plození jako pokračování a prodlužování pozemského, tělesného života – „čisté duchovno“ těch, které Cvetajevová nazývá высокие поэты, se pak blíží onomu zření pravdy, konečnému stavu bez vývoje a „bez plození dětí“, o němž je řeč např. v *Běsech*.

V dalším příkladu, který chci uvést, je užití nedokonalé homonymie spíše ornamentem – zde se nejspíš dá říci, že myšlení se nechává vést formálním nápadem, zvukovou ozvěnou, a provádí „úrok stranou“, který nicméně nepůsobí neorganicky.

Само искусство, чем бы ни питалось и что бы ни пыталось восстановить,  
уже само есть продвижение.

Podobné souřadně spojené dvojice zvukově podobných, zpravidla stejně dlouhých a stejně rytmiizovaných slov, která vytvářejí jakousi efektní ozvěnu, jsou v esejích Cvetajevové všudypřítomné:

хором (ором, собором)

к временщикам и поденщикам времени

известная и прелестная постель

самая неодолимая, самая неуловимая [правда]...

правда безответственная и безпоследственная

из-за частной, несчастной любви  
Невытравимо. Непоправимо.  
путями труда и чуда atd. atd.

### Вyužívání a tvůrčí obměny frazeologických jednotek

Tento stylistický prostředek – aktualizaci ustálených spojení, zpravidla tím, že se nějak významově navazuje na jejich doslovný smysl či na doslovný smysl jejich jednotlivých částí – najdeme u Cvetajevové v různých podobách.

Někdy se jedná o aktualizaci jednoduchého termínu (v druhém případě vedle aktualizace ruské frazeologické jednotky, kalkované z latinského *locus communis*, nacházíme ve slově *разобщенностью* i náznak hry se slovními kořeny, o níž byla řeč výše):

В средние (о какие крайние!) века целые деревни, одержимые демоном, внезапно начинали говорить по-латыни.

Чем, по двенадцатилетнему уже опыту, может быть наполнено все это место, занятое поэмой? Либо общими местами, ничего общего с живым местом нашей души неимеющими, либо намеренной *разобщенностью* искусственных построений.

Jindy se aktualizovaný frazeologismus používá k obraznému uchopení složitějšího jevu či principu, přičemž „hraje“ zároveň v doslovném i lexikalizovaném smyslu:

Лаокоон из кожи не вылезет никогда, но вылезает всегда, но не вылезет никогда, и так далее до бесконечности. В Лаокооне дано вылезание из: статика динамики: ему, как морю, положен закон и предел. Эта же неподвижность бойца дана и в Маяковском. (...) Из кожи Маяковского лез только боец, лез только размер. (...) В этом он еще раз одинок среди поэтов, ибо лез-то он именно из кожи слова, ставшей роковым образом его собственной и которую он повсеместно прорвал – в действенный мир, тогда как все поэты именно из кожи действенного мира лезут. Все поэты: из физики – в психику. Маяковский из психики – в физику – с нашей точки зрения, – ибо для Маяковского, обратно всем поэтам, *слово* было тело, а *дело* – душа.

Někdy je užití frazeologismů ještě důmyslnější. V následujícím příkladu z eseje *Básník a čas* nejde o navazování na doslovný, nelexikalizovaný smysl, ale využívá se najednou více frazeologismů, v nichž se vyskytují táž slova, přičemž jeden omezuje platnost druhého. Tak v pasáži o komunismu jako ruské současnosti najdeme aktualizaci spojení *честь и место*, ale také ozvěnu frazeologismů *знать свое место* a *надо и честь* *знать* (posledně jmenované spojení je ve slovníku Vladimíra Dala uvedeno přímo ve významu „být skromný“, nikoli v novějším „vědět, kdy přestat/odejít“, byť i druhý význam by se v dané souvislosti mohl uplatnit). Uvádím celou pasáž, protože jen tak plně vynikne pointa Cvetajevové; navíc je celý úryvek opět jedním z krásných příkladů cvetajevovského gradačního rozvíjení myšlenky.

Если даже допустить, что коммунизм как попытка наилучшего устройства земной жизни – благо, есть ли он один – благо, есть ли он один – все блага, включает ли в себя, определяет ли он собою все остальные блага и силы: искусства, науки, религии, мысли. Включает, исключает или – наравне – сосуществует.

Я, от лица всех остальных благ, стою на последнем. Как один из двигателей современности, а именно устроитель земной жизни, чем дальше, тем хуже, расстраиваемой – честь и место. Но равно как земное устройство не главнее духовного, равно как наука общежития не главнее подвига одиночества – так и коммунизм, устроитель земной жизни – не главнее всех двигателей жизни духовной, ни надстройкой, ни пристройкой не являющейся. Земля – не все, а если бы даже и все – устройство людского общежития – не вся земля. Земля большего стоит и заслуживает.

Честь и место – как всякому знающему честь и место.

Celá pasáž je výmluvnou obhajobou básníka – a nejen básníka – před dobou a jejími agresivními politickými nároky, přičemž v závěrečné větě dochází propojením všech tří frazeologismů k ironickému zvratu. Požadavky doby (či spíše politického směru, který sám sebe považuje za hlavní výraz doby) jsou nejprve s respektem přijaty – *честь и место* – a vzápětí téměř týmiž slovy a neméně jasně odkázány do patřičných mezí.

### **Obecná poznámka k lexiku**

Na lexikální rovině najdeme u Cvetajevové takové výtrisky tvůrčí energie při *kombinování* slov a zvuků, že lze při rozboru téměř zapomenout na prostou charakteristiku slovní zásoby jako takové, tj. samotných jednotek.



Slovní zásoba Cvetajevové je přirozeně bohatá. Ze stylisticky příznakových slov najdeme u ní nejvíce slova knižní až zastaralá (již podle slovníku z roku 1957) – витание, десница, соглядатай, вития – na rozdíl od jejích básní však málo církevních slavjanismů. Nechybí neologismy morfologicky podobné slovům skutečně existujícím (явнопись), jejichž tvorba je zpravidla motivovaná rozvíjením myšlenky, slova či spojení hovorová až nespisovná (невнятица, до запысу) či s negativním zabarvením (скопище), byť ani jedna z těchto kategorií není zastoupena příliš hojně. Setkáváme se také s „terminologizací“ pojmů z té nejběžnější slovní zásoby (большой, великий, высокий поэт u klasifikace typů básníků – pro rodilou mluvčí filoložku byly bez kontextu dodaného autorkou tyto tři přívlastky prakticky zaměnitelné).

Nejtypičtější lexikální kategorií jsou ovšem v esejích Cvetajevové slovesná podstatná jména s aktivním i pasivním významem, nezřídka zapojená do složitějších jmenných struktur (место не только нашей устремленности, но и отбрасываемости, обреченность на водительство apod.). Ruština je samozřejmě ze své povahy více nominální než čeština, nicméně u Cvetajevové je tento systémový rys výrazně ve službách autorského stylu. Výskyt někdy i dost neobvyklých slovesných substantiv souvisí s tím, že klíčové pasáže její esejistické prózy se zaměřují na *výklad* či *definice* jevů, které jsou samy o sobě dynamické – viz jen několik následujících příkladů:

Гений: высшая степень подверженности наитию...

Вся разница, кроме основной разницы рук, в степени осознанности поэтом этой своей держимости.

A konečně příklad nejvýraznější:

Нелюбовь к вещи, во-первых и в главных, есть неузнавание ее: в ней — уже знакомого. (...) У стариков усталость (она и есть отсталость), у обывателя предустановленность, у живописца, не любящего современной поэзии, — заставленность (головы и всего существа) — своим.

Časté je stylisticky příznakové spojování adjektiv a substantiv (борец за свою смерть, умерший смертью врачебной), kromě „záporných neologismů“, o nichž už byla řeč, vytváří Cvetajevová předponami i další nová slova (живого ребенка загоняли обратно в лоно, и еще дальше, в до-бытие).

Zajímavé je i obrazné myšlení Cvetajevové. Její metafory a přirovnání jsou různorodé, nicméně jedna skupina je obzvláště charakteristická – často totiž používá

obrazy spjaté s jazykem: gramatickými kategoriemi (Гёте и его время – то есть собирательное и его собираемое), písmem (Тайнопись – Пастернак. Явнопись, почти пропись – Маяковский.), či členěním věty (...в угоду рифме, то есть в конце концов точке услады не прерывает вдохновенного поэтического периода). Obdobnou povahu má i úchvatný a přesný obraz, v němž Cvetajevová využívá grafické podoby číslic – nuly se mění v bubliny nad tonoucím a jednička v holý kůl: Воля — та единица к бессчетным миллиардам наития, благодаря которой только они и есть миллиарды (осуществляют свою миллиардность) и без которой они нули — то есть пузыри над тонущим. Воля же без наития — в творчестве — просто кол. Дубовый. Такой поэт лучше бы шел в солдаты. Jako by její obrazné myšlení často vycházelo z bezprostřední situace člověka skloněného nad popsaným papírem.

### Interpunkce a grafické prostředky

#### **Interpunkce**

„Všudypřítomné je [v próze Cvetajevové] expresivní idiosynkratické použití interpunkce (kupříkladu pomlček),“ charakterizuje význam této složky cvetajevovských textů jejich anglická překladatelka (Livingstone 17).

Nejčastějším příznakovým prostředkem cvetajevovské interpunkce je skutečně **pomlčka**, která kromě základní, neutrální funkce, v níž nahrazuje slovesnou sponu, má mnohé další.

Nejčastěji pomlčka rozčleňuje větu na tematickou a rematickou část i v případech, kdy to na rozdíl od náhrady spony není povinné (čímž jádro výpovědi zdůrazňuje), nebo se dvojicí pomlček oddělují mnohočetné vsuvky, nezřídka silně expresivní:

...есть одиночки, заскочившие из своего времени на сто, скажем, лет вперед (NB! никогда — назад)...

Чтобы не умереть — иногда — нужно убить (прежде всего — в себе).

Служение поэта времени — оно есть! — есть служение мимовольное, то есть роковое.

Современность у поэта не есть провозглашение своего времени лучшим, ни даже просто — приятие его — нет тоже ответ! — ни даже насущность того или иного ответа на события...

V jiných případech neoddělují pomlčky vsuvku v pravém slova smyslu, ale spíše slouží jako grafické vyjádření onoho „šplhání k vrcholu“ myšlenky, rozčleňují (jako jakási odpočívadla na horském výstupu) delší řadu slov či spojení, kterými myšlenka postupně směřuje k vyvrcholení, k pointě.

Служение времени есть служение смене — измене — смерти.

Обыватель в вещах художества выбывает из строя к тридцати годам и с точки своего тридцатилетия неудержимо откатывается назад — через непонимание чужой молодости — к неузнаванию собственной молодости — к непризнаванию никакой молодости — вплоть до Пушкина, вечную молодость которого превращает в вечное старчество...

Kromě pomlček mají u Cvetajevové významnou funkci **závorky**, které slouží jako alternativa „vsuvkových“ pomlček v komplikovanějších souvětích (viz první dva příklady použití pomlček, v nichž se obojí kombinuje).

Posledním interpunkčním znaménkem, které Cvetajevová využívá osobitým způsobem, jsou **dvojtečky**. Jejich běžná, bezpříznaková funkce v ruštině je zhruba trojí: ve větě jednoduché stojí před výčtem, zakončují větu uvozovací před přímou řečí, nebo se vyskytují v souvětí, jehož druhá část objasňuje či doplňuje první (toto užití je v češtině, na rozdíl od ruštiny, ale třeba i angličtiny, neobvyklé). Cvetajevová nejčastěji modifikuje dvě posledně jmenovaná užití – namísto úplných uvozovacích vět najdeme u ní často jen eliptické jednoslovné uvození částicí či spojkou, čímž se vyhýbá mnohomluvnosti; namísto vysvětlovacího souvětí klade dvojtečku jen mezi dva pojmy, z nichž druhý je zpřesněním prvního:

Главное в жизни писателей (во второй половине ее) – писать. Не: успех,  
а: успеть.

Знаю я это [что мои стихи гораздо более про красного офицера, чем про белого] по чувству веселия и доверия, с которым я их читала там: врагам бросала как в родное, и по чувству (робости и неуместности), с которым их читаю здесь, вроде: «простите Христа ради» – что? да то, что я о вас пишу – так о вас пишу – не так: по-тамошнему, по-ихнему, вас славлю на языке врага: моем языке! А в общем: простите Христа ради, за то, что я –поэт...

V některých předchozích příkladech se dá říci, že interpunkce „spolupracuje“ s významem – zpravidla osamostatňuje, odděluje vše, na čem je důraz (смене – измене – смерти), a stává se tak jedním z prostředků, které v cvetajevovské próze dávají vyniknout sémantické, ale i rytmické a zvukové energii *jednotlivých slov* – energii, jež jinak vystupuje do popředí spíše v poezii. Rozhodně ale nelze tvrdit, že by interpunkční zvláštnosti cvetajevovského stylu vždy text zpřehledňovaly. Někdy je tomu právě naopak – například větší množství fakultativních „důrazových“ pomlček může na první pohled znejasnit významovou strukturu delších souvětí; totéž platí pro idiosynkratické dvojtečky v místech, kde fungují jako zkratkovité vyjádření složitějšího vztahu. Interpunkce umocňuje citově angažovaný tón esejů a zároveň svou neobvyklostí čtenáře neustále burcuje k aktivnímu, nemechanickému čtení.

### Grafické zdůraznění slov

K cizelování a pointování svých myšlenek používala Cvetajevová jako grafického prostředku podtrhávání, které v současných vydáních jejích děl nahrazuje kurzíva. Zpravidla slouží pouze k akcentaci slova, na němž je největší důraz; spíše výjimečně se stává nositelem rozlišení významu. Pak je její užití ovšem v podstatě nutné – tedy bezpříznakové –, a v češtině je často možno ho nahradit jinými prostředky (čeští překladatelé bohužel nerozlišují druhý případ od prvního):

Příkladem onoho spíše výjimečného, nicméně významotvorného, a tudíž nejdůležitějšího užití kurzívy, může být pasáž z *Umění ve světle svědomí*:

(Правда поэта – тропа зарастающая по следам...) Не знал, что произнесет, а часто и что произносит.

Tutéž významotvornou funkci lze přiznat kurzívě i na následujícím místě v eseji *Epos a lyrika dnešního Ruska*, kde Cvetajevová popisuje Pasternakovu jedinečnou schopnost „přetvářet“ předměty, vtiskávat všemu pečeť svého lyrického vidění:

...Пастернаковы глаза...физически остаются на всем, на что он когда-то глядел – в виде знака, меты, *патента*, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист или просто. (...)

Как я некогда, совсем иначе, лирически и иносказательно:

И все *твоими* очами глядят иконы!

— об Ахматовой, так нынче, вполне достоверно и объективно, о Пастернаке:

И все твоими очами глядят деревья!

Příkladů čistě akcentačního užití kurzívy bychom mohli uvést nepočítaně:

Приметы лже-поэзии — отсутствие данных строк.

Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не слышал. Не черного (в тщетных поисках исчерканного) листа, не белого листа бояться, а своего листа: самовольного.

—Я делаю *дурное* дело!

Общество (хор оболщенных): — Нет, ты делаешь *святое* дело.

## 7. Zásady rozboru překladů

Jak je, domnívám se, dostatečně zřejmé z předchozího rozboru, Marina Cvetajevová si vytváří vysoce osobitý esejistický styl, v němž jedinečným způsobem využívá rytmické, slovo tvořivé, zvukomalebné i další možnosti ruštiny. Veškerý potenciál jazyka přitom u Cvetajevové v dynamické souhře zároveň *slouží* sdělení i je *inspiruje a dotváří*. Tato základní fakta mi budou vodítkem i v tom, co chci sledovat v českých překladech esejů.

A) Prvním a nejdůležitějším kritériem musí být přirozeně služba sdělení. Zejména teoretické eseje, jejichž zkoumání tvoří jádro této práce, ale i některé analytické části esejů-portrétů jsou jakýmsi manifestem autorčiných myšlenek, koncentrovaným vyjádřením její celoživotní zkušenosti s psaním a vnímáním poezie a už pro samotnou svou myšlenkovou hodnotu si, i s ohledem na autorčin status v poezii, zaslouží maximálně pozorný a pečlivý překlad.

B) Další kritérium navazuje na to, co bylo řečeno o autorčině jedinečném stylu — který je ovšem jen tvůrčím využitím (a někdy snad i snahou o rozšíření) výrazových možností ruštiny. Budu sledovat, nakolik dokáží čeští překladatelé reprodukovat příznaky autorčina osobního stylu a odlišovat tyto příznaky od systémových specifik ruštiny, která není třeba předávat, tj. také to, zda je někdy *obecně* vysoká idiosynkratičnost

cvetajevovské prózy nesvádí k užití prostředků v češtině nestandardních i v místech, kde v originále obdobné prostředky žádný výrazný příznak nenesou.

C) Třetí, možná nejzajímavější kritérium posuzování se týká oné „spolupráce“ jazyka s myšlenkou a jeho spolupodílu na myšlence – zde půjde o to, nakolik se nechávají překladatelé při převodu (popřípadě kompenzaci) stylistických osobitostí esejů inspirovat možnostmi češtiny, aniž se zpronevěřují smyslu.

Závěry ohledně celkových překladatelských tendencí (ovšemže pouze ve vztahu k esejistické próze Cvetajevové) bude možno činit s největším oprávněním u Jana Zábrany, u nějž máme k dispozici dva „argumentační“ eseje obecného zaměření, tedy texty z oné základní, pro rozbor nejdůležitější skupiny<sup>8</sup>, a dále esejistické srovnání Pasternaka a Majakovského, které má svým traktováním těchto dvou jako vyhraněných a v něčem protichůdných básnických typů také obecnější platnost. U Jany Štroblové jsou to z této skupiny eseje dva, ale použitelnost *Básníků s dějinami a básníků bez dějin* pro rozbor je velmi malá, protože, jak už bylo řečeno v úvodu, jde o překlad zpětného ruského překladu ze srbochorvatštiny, nikoli o překlad originální Cvetajevové a navíc mám coby „originál“ k dispozici jen verzi pořízenou jiným ruským překladatelem (J.Š. naneštěstí svou předlohu už nemá). Proto lze z této skupiny plnohodnotně posuzovat pouze esej *Umění ve světle svědomí* (což je ovšem práce klíčová a rozsáhlá) a dále pak ze skupiny esejů-portrétů text *Básník-horolezec* o Nikolaji Gronském. U Luděka Kubišty pak je základního materiálu ještě méně. Kromě raného eseje *Světelný liják* překládal pouze prózy vysloveně vzpomínkové, které do hlavní části rozboru nezahrnuji. Proto překlad Luděka Kubišty budu používat pouze k ilustraci obecné problematiky překládání Cvetajevové a při závěrečném srovnávání překladatelských přístupů se (i v souladu se zadáním diplomové práce) soustředím na Jana Zábranu a Janu Štroblovou, neboť u těchto dvou je objem posuzovaných textů dostatečný a srovnatelný.<sup>9</sup> Překlad Hany Vrbové do základní části práce nezahrnuji vůbec; rozbor úryvku z *Vyprávění o Soněčce* jakožto prózy čistě autobiografické a lyrické bude tvořit pouze jakýsi pandán k problematice esejů, na němž lze ukázat, do jaké míry jsou záludnosti překladu tohoto cvetajevovského žánru téže povahy jako záludnosti esejů, tj. kde se stýká ona „analytičnost založená na poetice aforismu“ a „autobiografičnost založená na poetice detailu“.

---

<sup>8</sup> U Zábrany je tu navíc jiná zajímavá okolnost, která může analýzu doplnit – pro svou antologii *Jak se dělá báseň* překládal J. Z. z angličtiny esejistický text velmi podobného zaměření, konkrétně esej Stephena Spendera *The Making of a Poem*. Jedná se samozřejmě o překlad z jiného jazyka, nicméně pro potvrzení určitých obecných, na jazyce nezávislých sklonů (například intelektualizace, explicitace apod.) je ho možno použít. Výsledek tohoto srovnání uvádím u závěrečného hodnocení, v poznámce na str. 97.

<sup>9</sup> Celkem 86 stran u tří esejů J. Z. ku 74 stranám dvou esejů překládaných J. Š.

Poznámka:

Cvetajevová ve svých esejích píše o poezii a přirozeně také poezii často cituje. Tyto citace (ať už je čeští překladatelé esejů přebírají ze starších překladů, nebo je překládají sami) a stejně tak prozaické komentáře, které se vztahují bezprostředně k nim, jsem se rozhodla ve své práci nehodnotit,<sup>10</sup> nikoli proto, že bych si netroufala je posuzovat, ale čistě z důvodů rozsahových. Překlad teoretických, literárně-kritických a dalších textů o poezii, jejichž *nejpodstatnější* část tvoří citace básní a komentáře k nim, je, domnívám se, jeden z nejobtížnějších a nejnevědčejších překladatelských úkolů vůbec a jako takový by byl plnohodnotným tématem na samostatnou diplomovou práci. Já se chci soustředit na charakteristické rysy cvetajevovské *prozy*, a to zejména tam, kde stojí sama o sobě, a kde její význam (a následně i přesnost/nepřesnost jeho českého překladu) nezávisí tak těsně na úryvcích často obtížně přeložitelných básní.

## 8. Rozbor překladů

### 8.1. Významová přesnost

Jak konstatuje Jiří Levý, pokusy o kritiku překladu se až příliš často zvrhávají v pouhou katalogizaci vyložených významových omylů, které často nenesou ani žádné společné rysy a mají pro postižení překladatelského přístupu daleko menší význam než „infinitezimální odstíny a drobná fakta“, z nichž se dají – ovšem pouze prací vpravdě mravenčí – rekonstruovat základní vědomé či podvědomé tendence překladatele při práci.

Snažila jsem se tomuto „katalogizačnímu úskalí“ vyhnout – proto se budu významovým odchylkám věnovat jen natolik, nakolik z nich lze činit alespoň nějaké obecnější závěry, ne-li nutně o tendencích jednotlivých překladatelů, tedy (při souhrnném pohledu na chyby a negativní posuny všech) přinejmenším o tom, které stylistické rysy *prozy* Cvetajevové působí v překladu největší potíže.

Přesto se ale musím na začátku zmínit o tom, že mne překvapilo, kolik významových omylů, ať už se jedná o interpretační pochybení či přehlédnutí, jsem v esejích našla.<sup>11</sup> Přitom nikoli nepodstatnou část tvoří omyly doslova banální, které by při

---

<sup>10</sup> S jednou či dvěma výjimkami, kdy ale nekritizují primárně chybný český překlad, ale především fakt, že ho Jan Zábrana zcela bezmyšlenkovitě, bez porovnání s originálem a s kontextem, přebírá.

<sup>11</sup> Například u Jana Zábrany na 17 stranách eseje *Básník a čas* to bylo přes dvacet případů. V případě Jana Zábrany se ovšem minimálně čtyři takové nedostatky v esejí *Básník a čas* ukázaly být produktem špatného přetisku z prvního vydání (v nakladatelství Mladá fronta) a nedostatečně pečlivé redakce vydání druhého. Votobijské vydání svými „dodanými“ chybami (které jsem našla i v jiných esejích) poškozuje Cvetajevovou i Zábranyův překladatelský kredit – viz třeba jen následující dvě ukázky. *Totožnost názorů*

důsledném sledování myšlenky (ať už překladatelem, nebo – v případě omylů vzniklých špatným přetiskem – redaktorem) prostě nemohly vzniknout.

V tomto oddíle se ale chci zaměřit především na problémy, které se tak či onak váží k obtížím cvetajevovského stylu, o němž byla řeč výše, nebo k obecnějším vlastnostem autorčiny esejistické prózy, zejména její emocionalitě. Místa, kde se mi zdálo, že překlad neodpovídá originálu, jsem vesměs konzultovala s rodilou mluvčí, filoložkou, která předem četla posuzované eseje jako celek, takže znala kontext jednotlivých uváděných pasáží.<sup>12</sup> Kromě toho jsem při rozboru selektivně používala i anglické překlady esejů z pera překladatelky a bývalé profesorky University of Essex Angely Livingstone,<sup>13</sup> a to jednak jako doplňující materiál pro studium originálů v interpretačně náročných pasážích a také jako prostředek k objektivnějšímu posouzení překladatelské obtížnosti některých míst.

### 8.1.1. Nepřeložitelnost – těsné sepětí argumentace s homonymií či lexikální příbuzností slov

Problémem, který je nazván v nadpisu tohoto oddílu, lze rozbor významové přesnosti překladů poměrně vhodně začít. Mnoho míst esejů je „přeložitelných“ jen v relativním slova smyslu – nejčastěji se při přesném zachování významu ztrácí prvek lexikální hry se slovy stejných kořenů či podobného znění. U Cvetajevové nicméně najdeme i místa, kde jazykové vztahy hrají v argumentaci tak zásadní roli, že se v překladu může velice snadno stát naprosto nesrozumitelnou. Uvádím zde dva příklady – a dva odlišné způsoby, jak s nepřeložitelností překladatelé zacházejí.

První příklad (v překladu Jana Zábrany) pochází z již citovaného úryvku o „současnosti“ umění:

---

*není srovnávací míra dvou básníků (MF) – Totožnost básníků není srovnávací míra dvou básníků (Votobia). Jsou – i když ne se svou dobou – soudobí, to jest nikoli mimo-dobí (MF) – Jsou... soudobí, to jest mimo-dobí (Votobia).* Vzhledem k lepší dostupnosti votobijského vydání ovšem uvádím při citacích stránkové odkazy na vydání toto.

Další dvě odchylky nejprve pokládané za chyby pak byly zapříčiněny odlišností originálu, s nímž jsem původně pracovala (souborné kritické vydání díla M.C.), a originální předlohy Jana Zábrany, kterou se mi posléze podařilo získat od redaktora prvního vydání Zábranových překladů Jiřího Honzíka (jedná se text publikovaný v časopise *Volja Rossiji*, který byl nedokonale přetištěn do souborného díla – vlastní rukopis eseje se nedochoval). Tento druhý případ je jen potvrzením Levého imperativu, že „je třeba v prvé řadě naprosto bezpečně zjistit, jaký text byl vlastně překladateli předlohou“.

<sup>12</sup> Svou laskavou pomoc mi poskytla bývalá pedagožka katedry rusistiky FFUK paní Natálie Alexejevna Orlovová a také předsedkyně Společnosti M. C. v České republice paní Galina Vaněčková.

<sup>13</sup> Angela Livingstone se vědecky i překladatelsky zabývá ruskou literaturou 20. století – přeložila například poemu Cvetajevové Krysář či prózu Andreje Platonova.



...никто истинно любящий стихи в пользу нынешнего настоящего не отрубит вчерашнего – и всегдашнего – настоящего, никто истинно любящий и не вспомнит, что есть у слова настоящее еще иное значение кроме как: неподдельное – в искусстве ему иного значения нет...

...nikdo, kdo má skutečně rád verše, ve prospěch dnešní přítomnosti neodetne včerejší – a vždy platnou – přítomnost, nikdo, kdo má opravdu rád, si ani nevzpomene, že slovo *пřítomný* má ještě jiný význam než *opravdový* [*zde je připojena Zábranova poznámka pod čarou k dvojímu významu ruského настоящего*<sup>14</sup>] – v umění jiný význam nemá... (BČ 45)

Jan Zábrana, konfrontovaný s jednoznačným – ale také celkem jednoduchým – případem nepřeložitelnosti, volí v zásadě asi nejrozsudnější řešení, tj. poznámku pod čarou. V argumentačním eseji je takováto poznámka nepochybně daleko přijatelnější než v románu a zde navíc přijatelná o to snadněji, že standardní součástí všech novodobých ruských vydání Cvetajevové jsou poznámky s překlady německých či francouzských citátů.

Druhý případ nepřeložitelnosti je složitější – v argumentaci z eseje *Umění ve světle svědomí* se operuje se slovy душа, дух, одушевленный, одухотворенный. Slovo одушевленный přítom, zejména ve spojení se slovem природа, funguje ve významu „živý“, přičemž je ale pro vyznění celého úryvku nutno zachovat jeho vazbu na substantivum душа. Pro kontext problematické pasáže (text v závorce na konci úryvku) uvádím ještě výroky, které jí bezprostředně předcházejí a na něž navazuje.

По существу, вся работа поэта сводится ...к физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего... К воплощению духа, желающего тела (идей), и к одухотворению тел, желающих души (стихий)...

По отношению к миру духовному — искусство есть некий физический мир духовного.

По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического...

---

<sup>14</sup> Nepřeložitelné místo: ruské adjektivum „nastojasčij“ (opravdový, nefalšovaný) je ve středním rodě (nastojasčeje) zněním i písmem shodné se substantivem znamenajícím „přítomnost“. Pozn. překl.

(Так же и душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа — почти плоть. Уподобление с искусством не случайное, ибо стихи — то, с чего глаз не свожу, говоря искусство — все событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе Духа. Что отнюдь не в противоречии с искусством — природой. Неодушевленной природы — нет, есть только неодухотворенная.

Поэт! поэт! Самый одушевленный и как часто — может быть именно одушевленностью своей — самый неодухотворенный предмет!)

U interpretace úryvku v závorce je třeba mít na paměti nejen kontext, ale také – což je klíčové – mírně odlišné asociace ruského slova душа a české „duše“. Obvyklé české chápání slova „duše“ je komplexnější (SSJČ uvádí „vnitřní vědomí, schopnost člověka *myslit, cítit a chtít*“). V ruském chápání je duše (mimo náboženské pojetí, o které se zde ale nejedná) především sídlem citů a nálad (v některých slovních spojeních by jí v češtině odpovídalo spíše „srdce“); v internetové encyklopedii je pojem душа uváděn v párové dvojici s rozumem jako ta neracionální část vědomí, společná člověku i zvířatům (viz latinské *anima*). Tomu odpovídá i fakt, že slovo одушевленный je označením pro „živý“ ve spojeních jako „živá příroda“. V tomto kontextu je pak třeba vykládat i závěrečné zvolání týkající se básníka – Самый одушевленный и как часто — может быть именно одушевленностью своей — самый неодухотворенный предмет! Je samozřejmě těžké říci s *naprostou jistotou*, co zde má Cvetajevová na mysli. Vezmeme-li ale v úvahu, že душа je v ruštině zejména smyslová a emocionální část vědomí a dáme-li výrok o básníkovi do souvislosti s jinými jejími tvrzeními – že umění je magie, která může svádět i ke zlému, že je to „síla, nikoli nutně pravda“, že je to svět *nižší* než „nebe ducha“ a obyvatelé tohoto světa by měli klopat zrak před skutečnými služebníky ducha, například kněžími – zdá se, že zamýšlený význam je zhruba tento: básník (snad s výjimkou čistých básníků idejí) málokdy bývá psychicky a mravně vyrovnaným člověkem ducha, protože je často, řečeno s Hrubínem, „k zbláznění živý“, vnímavý až na sám práh bolesti, posedlý věcmi, které se skrze něj chtějí vtělit, a přemáhá se starající, zda jsou to věci (myšlenky, emoce) očištné nebo temné (což ho ovšem, dodává Cvetajevová, nezprošťuje odpovědnosti).

To všechno, co jsem tu uvedla – a možná ještě víc – by mělo tak či onak překladateli proběhnout hlavou, než začne daný úryvek překládat (a hned dodejme: to vše ještě vůbec nezaručuje, že se mu podaří nalézt přijatelné řešení). Myslím, že zde je opravdu třeba hodně a tvůrčím způsobem přemýšlet – hlavní protiklad „duše“ a „ducha“ je přes určitou rozdílnost chápání nutno zachovat (v češtině jasněji vystupuje

v adjektivech „duševní“ a „duchovní“. U slov (не)одушевленный a (не)одухотворенный už je ale možno volit různá řešení (a nebát se ani dovysvětlující poznámky pod čarou – takto obtížných míst přece jen není v esejích tolik, aby hrozilo, že budou poznámkami přetížené). Cokoli je lepší než alibistické „držení se originálu“ (to jest jeho vnější formy) – a bohužel právě to nabízí český překlad Jany Štroblové (USS 29):

(Stejně tak duše, kterou běžný pozemšťan pokládá za vrchol duchovna, je člověku ducha – skoro tělem. Podobnost s uměním není náhodná, protože báseň – to, z čeho oka nespustím, když vyslovím umění, celá událost veršů – od navštívení básníka do přijetí čtenářem – se děje beze zbytku v duši, tom prvním, nejnižším nebi ducha. Což není ani v nejmenším rozporu s uměním-přírodou. Neoduševnělé přírody není, je jenom neoduchovnělá.

Ó básník, básník! Nejoduševnělejší, a jak často – možná právě pro svou oduševnělost – nejneoduchovnělejší věc!

Český čtenář je zde ponechán na holičkách – a může jen dumat, co to znamená „oduševnělá příroda“ a jaký tak zásadní rozdíl je mezi oduševnělostí a oduchovnělostí (bude-li to navíc muž, pravděpodobně si zamumlá pod vousy cosi jako „takhle to dopadá, když žena filosofuje...“).

Uvedené dva příklady předznamenávají do jisté míry základní rozdíl mezi překlady Jana Zábrany a Jany Štroblové. Zábrana se projevuje především jako rusista, u nějž je na prvním místě význam, a na místech, kde je smysl sdělení buď velmi těsně jazykově vázán, nebo závisí na znalosti dobových „reálií“, se uchyluje k poznámkám pod čarou (dvě obdobné poznámky k jazykovým hříčkám najdeme v próze Duch v pasti; v eseji Básník a čas pak vkládá Zábrana kromě výše citovaného místa vysvětlující poznámku také do pasáže, v níž Cvetajevová mluví o „největším esu emigrantské literatury“ – pod čarou se dočteme „je míněn Bunin“. Celkem v knize Básník a čas (1. vydání) najdeme zhruba deset poznámek pod čarou čistě jazykových a další, které se vztahují k dobovým a kulturním narážkám (kromě překladatelských poznámek pod čarou má pak kniha ještě redaktorské vysvětlivky v zadní části).

Jana Štroblová, ač původním vzděláním také rusistka, se v překladech projevuje především jako básnířka. Více vnímá „uměleckou“ stránku esejů a na jazykově obtížných místech se buď maximálně snaží jazykovou originalitu původního textu nahradit, někdy i za cenu významových posunů (jak uvidíme dále), nebo, spíše výjimečně a v citovaném

příkladu dost nešťastně, na samostatné řešení rezignuje. Jazykově motivované poznámky pod čarou nepoužívá vůbec.<sup>15</sup>

### 8.1.2. Pointování gradačně vystavěných významových celků – metafory, aforistické výroky

V předchozím oddíle jsem uvedla, že překlady Jana Zábrany se soustřeďují na význam. To je ovšem jen půl pravdy. Zábranovy překlady rozhodně vykazují rusistickou i literární erudici – troufám si tvrdit, že bychom v nich nenašli takové omyly, jako je překlad „kulturního“ pojmu базаровщина jako „trhovnictví“ (Štroblová, USS 27)<sup>16</sup>, či překlad termínu аполлоническое начало (apollinský princip) jako „apollinské začátky“ (Štroblová, USS 16). Zároveň ovšem Zábranovy překlady vykazují místy až nepochopitelnou laxnost při sledování myšlenek Cvetajevové. Omylů se dopouštějí poměrně hojně oba překladatelé, jejichž práci zde budu hodnotit, nicméně u Zábrany je jejich frekvence přece jen vyšší, a jelikož se jedná o překladatele z povolání,<sup>17</sup> snad i méně omluvitelná. Obzvláště charakteristické přitom pro něj jsou omyly v pointování myšlenkových celků, tedy v překladu oněch vrcholů, k nimž u Cvetajevové „šplhá“ rozvíjená myšlenka.

Způsob, jímž Cvetajevová své úvahy předkládá, ovšem stojí a padá právě se srozumitelností a působivostí shrnujících aforismů nebo metafor, které její myšlení rozčleňují v dílčí celky. Chyba na takovémto místě dokáže myšlenkovou stavbou otrást s razancí výbušniny. Buď pak vzniká „pointa“ zcela nesrozumitelná, která nijak nesouvisí se svým bezprostředním kontextem, nebo se daný význam obrací ve svůj opak – což je ještě horší, protože pro čtenáře více matoucí.

Podívejme se nejprve na **příklady zmrzačených metafor** v Zábranových překladech. V pasáži, kterou jsem se podrobněji zabývala v oddíle věnovaném rytmičnosti a „gradačnímu“ principu v próze Cvetajevové (str. 22), najdeme velmi podivný překlad závěrečné pointy:

Никто (кроме кровной самообороны Маяковского) любящий стихи так не скажет, никто истинно любящий стихи в пользу нынешнего настоящего не отрубит вчерашнего – и всегдашнего – настоящего,

<sup>15</sup> Samozřejmě i v esejích, které překládala Jana Štroblová, se najdou poznámky s překlady citátů, ale ty jsou již součástí novodobých ruských vydání, byť např. v původním vydání BČ (*Volja Rossii*) chybí.

<sup>16</sup> V tomto případě nejde jen o mou domněnku; Zábrana v jiném eseji (BK 11) překládá pojem базаровщина správně, tedy jako „bazarovština“, s vysvětlivkou na konci.

<sup>17</sup> Pro Janu Štroblovou je, na rozdíl od Jana Zábrany, Marina Cvetajevová asi hlavním objektem překladatelského zájmu. Kromě jejího díla překládala z ruštiny ještě Novellu Matvejevovou a lidovou poezii.

никто истинно любящий и не вспомнит, что есть у слова *настоящее* еще иное значение кроме как: *неподдельное* – в искусстве ему иного значения нет – никто над искусством, природой, не совершит греха политиков: на единстве почвы установки столба розни.

Zábrana (BČ 45):

Nikdo (kromě urozené sebeobraný Majakovského), kdo má rád verše, tohle neřekne, nikdo, kdo má skutečně rád verše, ve prospěch dnešní přítomnosti neodetne včerejší – a vždy platnou – přítomnost, nikdo, kdo má opravdu rád, si ani nevzpomene, že slovo *přítomný* má ještě jiný význam než *opravdový* – v umění jiný význam nemá – nikdo se na umění, na přírodě nedopustí hříchu politiků: na stejné půdě mohou být sloupy postaveny různě.

Kromě zjevného, ale v rámci celku ne tak závažného zkreslení významu u slova *кровный* (zde zjevně очень близко касающийся кого-л., чрезвычайно важный для кого-л.- viz čtyřdílný *Словарь русского языка*) se tu zásadně mění vyznění odstavce – z hutné a výstižné, byť poněkud gramaticky komplikované metafory (столб розии, установленный на единстве почвы) se stává to, co jsem si pracovně pojmenovala „pythický výrok“, tj. nesrozumitelné a s textem, jenž mu bezprostředně předchází („hřích politiků“), nijak nesouvisející sdělení, které čtenář přirozeně nepochopí a své nepochopení patrně přičte na vrub autorce – autorce, která se příliš rozvášnila a v tomto excitovaném stavu vypouští z úst esoterické obrazy, kterým rozumí jen ona sama.

Posuneme-li se o stranu dál (BČ 46), narazíme na další problematicky přeloženou metaforu Cvetajevové, kde významová neprůhlednost může snad jít trochu na vrub obtížné přeložitelnosti, ale zdaleka ne zcela.

Гений дает имя эпохе, настолько *он* – она, даже если она этого не доосознает (якобы, прибавим, ибо Винчи, Гёте, Пушкин – сознавали). Даже в учебниках: Гёте и его время (то есть собирательное и его собираемое).

Zábrana:

Génius dává epoše jméno, protože *он* je ona, dokonce i když si to plně neuvědomuje (dodejme: snad – neboť Vinci, Goethe, Puškin si toho vědomí

byli). Dokonce i v učebnicích stojí: Goethe a jeho doba (to jest cosi souhrnného a jeho zahrnujícího).

V originále Cvetajevová používá dvou zpodstatnělých přídavných jmen, z nichž první se v jednom ze svých významů vžilo i jako gramatický termín, to jest u podstatného jména „hromadné“, označující soubor objektů, a u číslovky „druhá“. „Goethe“ je *собирательное*, to jest souhrnný termín označující mnoho věcí dohromady, „jeho doba“ označená zpodstatnělým trpným slovesným adjektivem *собираемое* pak je právě tím souborem objektů (jevů, skutečností), pro něž je slovo Goethe souhrnným jednoslovným vyjádřením. Řešení „cosi souhrnného a jeho zahrnujícího“ je kvůli špatné interpretaci opět významově neprůhledné. Zatímco překlad prvního zpodstatnělého adjektiva jako „cosi souhrnného“ je sice vágní, ale přinejmenším významově správný, překlad druhého – „cosi souhrnného a jeho zahrnujícího (koho – Goetha?)“ je chybný a zpětně zcela zamlžuje smysl celého jejich spojení. Jediný gramaticky přijatelný výklad českého textu dostaneme, vztáhneme-li zájmeno „jeho“ na Goetha, čímž se ovšem smysl závorky obrací – doba se stává čímsi souhrnným, zahrnujícím i Goetha, a ztrácí se vazba na předchozí větu i na větu následující (Cvetajevová vzápětí říká, že génius může s daleko větším právem než Ludvík XIV. o státu říci o své době „l’temps, c’est moi“).

Abych nezůstávala jen u kritiky – myslím, že gramatická metafora Cvetajevové by se dala na tomto místě docela dobře nahradit metaforou lingvistickou, s použitím známých saussurovských termínů, které už v době vzniku esejů musely, zejména ve Francii, kde Cvetajevová své práce psala, tvořit pevnou součást kulturního povědomí (Ferdinand de Saussure zemřel v roce 1913):

Dokonce i v učebnicích stojí „Goethe a jeho doba“ (to jest znak a jeho obsah – „označující“ a „označované“).

Třetím příkladem nedopřeložené a znejasněné metafory je pasáž z eseje *Epos a lyrika dnešního Ruska*, opět v překladu Jana Zábrany:

События питают только бойца. У поэта – свои события, свое самособытие поэта. Оно в Пастернаке если не нарушено, то отклонено, заслонено, отведено. Тот же *отвод* рек. Видоизменение русл.

Пастернак, по благородству сущности, сам свои пороги упразднил – поскольку мог. Пастернак, в полной добросовестности, – старается не впасть в Каспийское море.

Может быть, может быть. Но – жаль Неясыти. И той Волги – жаль.

Cvetajevová v daném úryvku nejprve metaforicky popisuje Pasternakovu snahu o „občanské postoje“, usměrňování (a oslabování) pravé podstaty svého talentu jako regulaci říčního proudu, násilný, byť dobrovolně činěný zásah do přirozenosti. «Пастернак (...) старается не впасть в Каспийское море» zde znamená „Pasternak dobrovolně zužuje svůj lyrický proud“, „oslabuje jeho sílu“, nikoli tedy „Pasternak se snaží být originální“ (jak by se na první pohled dala interpretovat ozvěna čechovovského frazeologismu Волга впадает в Каспийское море<sup>18</sup>).

V posledních dvou větách úryvku se pak naznačená metafora regulace peřejí dále rozvíjí – Неясыть (Pelikán) je starý slovanský název říčních peřejí (v jejichž blízkosti údajně hnízili pelikáni).<sup>19</sup> Připusťme, že dohledání takového „reálie“ mohlo být v předinternetovém věku problematické<sup>20</sup>, nicméně Zábranův překlad je ukázkově alibistický:

Пастернак, в полной добросовестности, – старается не впасть в  
Каспийское море.

Может быть, может быть. Но – жаль Неясыти. И той Волги – жаль.

Zábrana (ELDR 191):

Pasternak se s naprostou svědomitostí snaží, aby se nevléval do Kaspického moře.

Snad, snad. Nejasnosti (*sic!*) je však líto. A také té Volhy je líto.<sup>21</sup>

„Nejasnosti“ je líto i čtenáři, chce se jedovatě podotknout – tím spíše, že není jediná. V předchozích třech případech způsobovaly problémy autorské metafory. V příkladu následujícím jde o **aktualizaci frazeologismů**.

---

<sup>18</sup> Tento frazeologismus se jako synonymum pro „klišé“, „nic nového pod sluncem“ vžil díky povídce A. P. Čechova *Учитель словесности*.

<sup>19</sup> Mimochodem peřejí ne volžských, ale dněperských, na stezce od Varjagů k Řekům, což může být jen drobná autorská neznalost, ale pokud není, lze to brát i jako potvrzení toho, že narážka na čechovovský frazeologismus v textu přece jen „hraje“, byť v druhém plánu (vedle skutečné, fyzické představy Pasternakova talentu jako Volhy), a to ve smyslu „Pasternak se snaží udělat něco neobyčejného, jde proti své přirozenosti“. Jinak by Cvetajevové, chtěla-li použít tradičních názvů peřejí, nic nebránilo přirovnávat Pasternakův lyrický proud namísto Volhy k Dněpru a nechat ho se vlévat do Černého moře. Že se jedná o autorský záměr ostatně naznačuje i kurzíva ve spojení *той* Волги – жаль, tj. škoda je, že do Kaspického moře nedoteče ona originální, nezaměnitelná Volha pasternakovská).

<sup>20</sup> Její výskyt u Cvetajevové ale není až tak výjimečný – na tutéž Неясыть odkazuje třeba i Velemir Chlebnikov ve své poémě *Jeřáb*.

<sup>21</sup> Překlad je ovšem kostrbatý i jinak – „s naprostou svědomitostí se snaží“ by se dalo přeložit přirozeněji jako „snaží se, seč může“, v konstrukci „je líto“ chybí povinný předmět ve 3. pádě atd.

V pasáži, které jsem se podrobně věnovala v rozboru stylu Cvetajevové (str. 32) a v níž se používá spojení *честь и место* (BČ 59), Zábrana patrně nepochopil ironii, s níž Cvetajevová v závěrečné pointě omezuje platnost frazeologismu, jímž přiznává komunismu určité místo a váhu, narážkou na další dva frazeologismy, které ho oba odkazují do patřičných mezí – výsledný smysl je tedy zhruba: ano, komunismus si zaslouží být brán vážně a s respektem – *pokud zná svoje hranice a neosobuje si prostor, který mu nenáleží*. (V druhé větě úryvku navíc vznikl špatným přečtením pomlčkové interpunkce významový posun – viz níže v oddíle věnovaném interpunkci):

Как один из двигателей современности, а именно устроитель земной жизни, чем дальше, тем хуже, расстраиваемой – честь и место. (...) Земля – не все, а если бы даже и все – устроение людского общежития – не вся земля. Земля большего стоит и заслуживает.  
Честь и место – как всякому знающему честь и место.

Zábrana:

Jako jedna z hnacích sil současnosti, a právě jako organizátor pozemského života čím dál tím víc dezorganizovaného – zaslouží si cti i místa. (...) Země není všechno, a i kdyby všechno byla organizace lidského soužití – není to celá země. Země stojí za víc a víc si i zaslouží.

Čest i místo – stejně, jaké náleží každému vědoucímu.

Zde vzala za své pouze autorská ironie; větší škoda nevzniká. Jak už jsem ale uvedla, největší škodu působí „ne-překlady“ cvetajevovských point tehdy, **když se zamýšlený význam zvrhává ve svůj opak**.

V témž eseji (BČ) najdeme na straně 48 chybu naprosto zásadní, protože je to chyba ve významu pointy celého odstavce, potažmo velké části předchozího výkladu. Správný význam je zde podpořen širším kontextem než jen několika bezprostředně předcházejícími větami – v dosti podstatné části eseje Cvetajevová rozvíjí svůj názor, že básník, je-li skutečným básníkem, vnímá ne sice politické objednávky doby, ale chtě nechtě vždy přinejmenším jakýsi její rytmus a dech, který se promítá do jeho vlastního (takže i její vlastní provokativní prohlášení, že stojí „mimo“ čas, je vlastně křikem samotného času – je to *jeho* křik *jejími* ústy). Básník tedy nemůže své době – jejímu tempu a dechu – uniknout.

Даже мой единственный вызов времени:  
Ибо мимо родилась



Времени. Вотще и все  
Требуешь! Калиф на час —  
Время! Я тебя миную.

— крик моего времени — моими устами, контр-крик его самому себе. Живи я сто лет назад, когда реки тихо текли... Современность поэта есть его обреченность на время. Обреченность на водительство им.

Zábrana:

Dokonce i má vlastní výzva času:

Neboť já zrodila se též  
mimo čas. Marně, marně chceš  
cokoli! Kalif na hodinu  
jsi – čase. Já tě minu.

– křik mé doby – mými ústy, je jejím kontra-výkřikem k sobě samé. Kdybych žila před sto lety, kdy řeky tekly klidně... Současnost básníka je jeho odsouzenost k době. Odsouzenost k tomu, aby ji vedl.

Jakkoli se v eseji na jiném místě připouští, že básník může být v jistém smyslu i вожатый времени, zde jde jednoznačně o význam pasivní, potvrzený rodilou mluvčí a podpořený celým kontextem i slovem обреченность. Ani anglický překlad (doomedness to time – to *being driven by it*) se zde nemýlí – jako ostatně na žádném z předchozích míst. Hlavní chyba v pointě je zjevně způsobena její jmennou strukturou (viz na str. 33 pasáž o slovesných podstatných jménech v cvetajevovském lexiku).<sup>22</sup> Navíc pak

---

<sup>22</sup> Podobné problémy s významem způsobuje použití slovesných podstatných jmen i u Jany Štroblové. Děj je v nich vyjádřen implicitněji, je jaksi „více skryt“ a překladatelé se, tak jako Jan Zábrana, snadno mýlí v jeho zaměření. V *Umění ve světle svědomí* Cvetajevová vysvětluje, na jakém principu „funguje“ v Puškinově textu hymnus Moru, oslava žití, které nehledí dál než za přítomnou chvílí, opojení z blížící se záhuby. Protože Puškin nepostavil tomuto principu protiváhu přímo v textu, ve slovech kněze jako protihráče hlavního hrdiny Walsinghama, zaangažovává tím silněji čtenáře, aby takovou protiváhu hledal a formuloval sám:

...утолив нашу тоску по противогимне, Пушкин бы ее угасил. Так, с только-гимном Чуме, Бог, добро, молитва остаются – вне, как место не только нашей устремленности, но и отбрасываемости – то место, куда отбрасывает Чума.

překladatel ještě chybně interpretoval interpunkci (což je další Achillova pata českých překladů), nedoplnil určité sloveso už místo první pomlčky za citátem, a přesunul tak v celé větě významový důraz – podle kontextu by byl zjevně správnější překlad „i má vlastní výzva času... je křik mé doby – mými ústy, kontra-výkřik doby k sobě samé.

Druhý případ pointy, kde je význam obrácen a znejasňuje tak vyznění celého eseje, najdeme v samém závěru *Básníka a času*. V jedné z klíčových závěrečných pasáží (BČ 61), která má v originále vyznění *kladné* a je jakousi formulací toho, co dělá opravdový básník, se překladem závěru naprosto mění smysl a čtenář je tak zanechán ve zmatku, zda si do té doby vykládal myšlenky Cvetajevové správně.

Отстаивать у времени то, что в нем вечного, либо увековечивать то, что в нем временного, – как ни повернуть: времени – веку мира сего – противопоставляется век тот.

Zábrana:

Hájit v době to, co je v ní věčné, nebo zvěčňovat to, co je v ní časné – znamená, ať se to obrátí jak chce: že proti době – století onoho světa – se staví století toto.

Zdá se možná přísné označit prostou záměnu zájmen *ceй* a *тот* za kardinální chybu. Jenže tvrzení Cvetajevové, jakkoli jsou často formulována emocionálně, zapadají do jednoho celku a ten má svou pevnou logiku (navíc odkazy na vztah „tohoto“ a „onoho“ světa, jejichž ozvěnou je tato pasáž, jsou pro její myšlení klíčové). V kontextu výroků, které dané větě předcházejí a ve kterých Cvetajevová tvrdí, že spjatost s vlastní dobou je vždycky svým způsobem nucená, pak kladení „tohoto“ století, tj. básnickovy současnosti

---

Štroblová:

...zahnáním naší touhy po protichvalozpěvu, by veškerou touhu Puškin uhasil. Takto, když nic než hymnus se obrací k Moru, pro nás Bůh, dobro, modlitba zůstávají – vně; jako místo, které přitahuje naši pozornost – a zároveň odpuzuje: ono místo, kam nás uvrhuje Mor.

Překlad Jany Štroblové je poznamenaný chybným výkladem slova *отбрасываемость*, a nepostihuje proto přesně onen princip odpudivé síly, která „vrhá do náruče Dobra“.

Můj alternativní překlad:

Takto, když máme před sebou jen hymnus Moru, pro nás Bůh, dobro a modlitba zůstávají vně – jako místo, kam sami tihneme, ba kam jsme přímo odmršťováni – jako místo, kam nás odmršťuje Mor.

proti století „věčnosti“ znamená něco jednoznačně záporného, což ovšem Cvetajevová rozhodně na mysl neměla (bék zde navíc zjevně má širší smysl než „století“ – spíše by se dalo mluvit o „času“ tohoto a onoho světa). Daná věta je vyjádřením toho, co dělá skutečný básník *se svou dobou* jakožto materiálem (protože je k ní „odsouzen“ – viz výše), ale zároveň *navzdory své době* – viz jen jiné tvrzení Cvetajevové, že skutečný „současník“ musí odrážet svou dobu „ne jako zrcadlo, ale jako štít“, tj. „zápasit s devíti desetinami toho, co v ní je, jako člověk zápasí s devíti desetinami prvního náčrtu“. Ono „dobývání věčnosti“ z chaosu současnosti se ovšem v překladu naprosto ztrácí.

Pět z šesti uvedených příkladů chybného pointování pochází z jediného eseje *Básník a čas*, který čítá pouhých 17 stran českého textu, a bohužel nejde v tomto eseji zdaleka o chyby jediné. U většiny citovaných příkladů lze jistě poukázat na konkrétní stylistický prostředek, který je zdrojem obtíží (metafora, frazeologismus, sevřená jmenná – a tudíž méně explicitní – struktura point). Podle mého názoru ale poukazuje takto vysoká „chybovost“ v klíčových pasážích, navíc u tak zkušeného rusisty, jakým byl Jan Zábrana, na obecnější problém. Jak si vysvětlit, že překladatel, který na všech místech, kde si významově-stylistickou komplikovanost originálu jasně uvědomuje, pečlivě dbá na to, aby ji čtenáři ozřejmil, třeba i poznámkou pod čarou, je zároveň s to udělat výše uvedené (a mnohé ještě primitivnější) chyby? Odpověď nemůže být nic víc než dohad – nicméně myslím, že kromě banálních vysvětlení, jako je spěch a nedostatek času, může být tak trochu „na vině“ samotná emocionalita cvetajevovského stylu. Jako by překladatele – a potažmo redaktora – mátl citově vypjatý tón Cvetajevové a občasná fragmentárnost jejích úvah (ono dědictví deníkových a epistolárních počátků jejího stylu), jako by je právě tyto rysy sváděly k tomu, že u autorky *nepředpokládají* – a tudíž ani ve vlastním výkladu a převodu přísně nehlídají – myšlenkovou konzistenci.

Pro doložení celkové míry problematičnosti českých (zejména Zábranových) překladů Cvetajevové je ovšem třeba citovat dále. Nedbalost při sledování myšlenky se promítá nejen do špatného pointování, ale také – u Jana Zábrany i Jany Štroblové – do chybného výkladu cvetajevovské interpunkce.

### 8.1.3. Interpunkce a eliptičnost vyjádření

Jak už bylo řečeno výše, interpunkce u Cvetajevové čtení neusnadňuje, ale leckdy spíše klade čtenáři odpor a nutí k aktivnímu výkladu textu. Používání pomlček, dvojteček, popřípadě závorek v kombinaci s úsporným vyjadřováním Cvetajevové způsobuje nebývale velké množství překladatelských chyb (podle Brodského jsou její pomlčky jakýmsi „skoky přes vše, co se rozumí samo sebou“ (Brodskij 63), nicméně v překladech se tento předpoklad příliš nepotvrzuje).

U Jana Zábrany (BČ 53) najdeme krystalický příklad toho, jak jen nepřesně převzatá interpunkce může zbytečně znejasnit smysl. Cvetajevová zakončuje exkurs k umění Borise Pasternaka zmínkou o tom, že jeho poezie (tak plná života a přírody) by možná dokázala zachránit před sebevraždou, přičemž naráží na dobový případ ruského sebevraha, který skočil z pařížského Vítězného oblouku:

...может быть, попади тот русский самоубийца под какой-нибудь пастернаковский ливень, будь он (художественно) способен его воспринять, его – выдержать, – он бы и не бросился с Триумфальной арки (в ответ на: любовь моя смерть – Сестра моя жизнь!)

Zábrana:

...možná, že kdyby se onen ruský sebevrah dostal pod nějaký Pasternakův liják, kdyby byl (umělecky) schopný jej pochopit, jej – vydržet – že by ani neskočil z Vítězného oblouku v odpověď na: láska má – smrt – Sestra má – život!

U Zábrany, jak vidíme, skáče sebevrah z Vítězného oblouku v *odpověď* na... (na dodatečnými pomlčkami znepřehledněný konglomerát všech čtyř výrazů). V tomto úryvku patrně nejde o překladatelské nepochopení, ale spíše o nedbalost. I na ní má ale podíl eliptičnost cvetajevovského stylu. V závorce se prudce přesouváme do nitra onoho mladíka a popisujeme jeho duševní pochody, ovšem s maximální úsporností (Cvetajevová by nikdy nenapsala: В ответ на: любовь моя смерть – **он бы себе сказал:** Сестра моя жизнь! – byť v takovém případě by k významovému zmatení kvůli interpunkci nemohlo dojít).

V prvním případě by bylo stačilo zachovat věrně interpunkci originálu. V následujícím případě (pro celý kontext citované věty v originále i v překladu J. Z. viz výše str. 32) již bylo třeba pomlčky Cvetajevové interpretovat, tj. podle smyslu argumentace odlišit ty, které oddělují podmětovou a přísudkovou část vět, a pomlčku po slově *vse*, která odděluje přípustkovou větu, od její věty hlavní:

Земля – не все, а если бы даже и все – устройство людского общежития – не вся земля. Земля большего стоит и заслуживает.

Země není všechno – a i kdyby všechno byla organizace lidského soužití – není to celá země. Země stojí za víc a víc si i zaslouží.

Smysl u Cvetajevové je zhruba tento: pozemský život není všechno, a i kdyby byl – i kdyby nebylo nic mimo něj – stejně nelze otázku „jak žít tady na zemi“ vyřešit jen dokonalou organizací kolektivního soužití. Pozemský život je složitější a zajímavější úkol.

Rozvíjení argumentace u Cvetajevové je stupňovité a přísně logické, u Zábrany zmatené (nejprve se kategoricky postulují, že pozemský život není všechno a vzápětí se hypoteticky připouští, že by mohla „vším“ být sama organizace lidského soužití, tj. jen jeden z mnoha aspektů tohoto pozemského života).

Nedopochopení kontextu eliptického sdělení – a opět i špatné interpretaci cvetajevovské interpunkce, tentokrát dvojtečky – lze přičíst i dosti nesrozumitelný překlad pasáže o Walsinghamovi, ústřední postavě Puškinova *Hodokvasu v době moru*, u Jany Štroblové (USS 15):

Страшное имя – Вальсингам. Недаром Пушкин за всю вещь назвал его всего три раза (назвал – как вызывают, и также трижды). Анонимное: Председатель, от которого вещь приобретает жуткую современность: еще родней.

Štroblová:

Příšerné jméno – Walsingham. Ne nadarmo ho Puškin v celé básni jen třikrát nazval jménem (nazval – jak se vyzývá; to se také dělá třikrát). Anonymní; jméno pro Předsedajícího, jehož prostřednictvím věc nabývá úděsné současnosti: jsme tomu ještě blíží.

Cvetajevová ve třetí větě již vůbec nemluví o jménu Walsingham. Říká (byť opět dost implicitně) pouze to, že *anonymní označení* Председатель (Walsingham „předseda“ stolu, u nějž celá společnost sedí) celou báseň mrazivě aktualizuje, přenáší do atmosféry soudobých politických či jiných schůzí – v češtině pochopitelně vyvstává problém s „předsedajícím“ versus „předsedou“, nicméně i tak by se celá pasáž dala přeložit srozumitelněji.<sup>23</sup>

Ve výčtu překladatelských chyb, jež jsou přinejmenším spoluzaviněny idiosynkratickou interpunkcí, by se dalo pokračovat, ale uvedené příklady jsou, myslím, dostatečně výmluvné.

---

<sup>23</sup> Anglický překlad je zde přímo vzorem správné a zároveň srozumitelně podávané interpretace: The anonymous “President”, which lends the work a sinister modern relevance, is still closer to us.

#### 8.1.4. Obecnější problémy, nezávislé na stylu

V předchozích dvou oddílech jsem uvedla příklady překladatelských omylů, na jejichž vzniku mají podíl konkrétní zvláštnosti cvetajevovského stylu. V textech se nicméně najde mnoho dalších pochybení, u nichž se těžko vůbec hledají nějaké formální obtíže (jako např. svérázné užívání interpunkce či složitá metaforika), jež mohly překladatele zmást. Spíše jako by sám tón esejů, jejich citová intenzita, vyžadoval určité spřízněné naladění (schopnost představit si emocionálně popisovanou situaci z autorčina hlediska), jehož se překladatelům občas nedostává.

#### Neschopnost vžít se do popisované emoce

Zvláštním příkladem takového „minutí“ se s autorem je Kubištův překlad pasáže, v níž Cvetajevová líčí první reakci na Pasternakovu knihu *Sestra má – život*:

«Сестра моя Жизнь!»! — Первое мое движение, стерпев ее всю: от первого удара до последнего — руки настежь: так, чтоб все суставы хрустнули. Я попала под нее, как под ливень.

Kubišta (SL 9):

Život – má sestra! První můj pohyb, když jsem knihu celou – od prvního nárazu do posledního – zдолала: zalomené prsty rozlomit, až všechny klouby zapraskají. Dostala jsem se do ní jako do lijáku.

Určitým posunem je zde samozřejmě už volba aktivního slovesa „zдолала“ namísto původního *стерпев*, které akcentuje živelnost, nápor, jímž působí kniha sama. Hlavní problém nicméně tkví v popisu gesta. I ponecháme-li stranou, co to přesně znamená „zalomené prsty rozlomit“ (snad uvolnění sepjatých rukou od sebe? – takový pohyb může snad signalizovat přechod od přemítání k rozhodnutí, ale rozhodně ne opojení...), je zjevné, že zde Cvetajevová má na mysli gesto úplně jiné – „rozpřáhnout ruce“ – vždyť co člověk udělá, chce-li se s pohanskou rozkoší vystavit lijáku, nastavit mu co největší plochu těla? Rozevře paže a zakloní hlavu.

Anglický překlad vystihuje citové ladění originálu naprosto přesně:

*My Sister Life!* The first thing I did, when I'd borne it all from the first blow to the last, was spread my arms out wide, so that the joints all cracked. I was caught in it as in a downpour.

Stejný typ významové chyby najdeme v témž eseji ještě jednou. Tentokrát nejde o gesto samo, ale o jeho příčinu, kterou překladatel pochopil špatně – opět kvůli tomu, že „neprožívá situaci s autorkou“ (jakkoli nevědecky takové zdůvodnění zní, myslím, že je nejpřesnější). Cvetajevová se ve *Světelném lijáku* přímo kochá Pasternakovou poezií a jako doklad jeho jedinečnosti překládá čtenáři mnoho úryvků jeho básní. Na místě, o něž jde, vyjadřuje lítost, že nemůže báseň *Плачущий сад* předložit celou (a skutečně také cituje jen první a poslední sloku).

Дальше: «Плачущий сад» (изумительное от первой строки до последней.  
Руки грызу себе, что приходится разрывать).

Ужасный! Капнет и вслушается,  
Все он ли один на свете.  
(Мнет ветку в окне как кружевце)  
Или есть свидетель

(Пропуск:)

Ни звука. И нет соглядатаев.  
В пустынности удостоверясь,  
Берется за старое — скатывается  
По кровле, за желоб, и через...

Kubišta (pouze podstatná pasáž – SL 20):

Дále: Плаčící zahrada (skvostná od prvního verše do posledního. Hryžu si klouby rukou, až je musím rozpáčit.)

V originále je Cvetajevová nešťastná z toho, že musí od sebe „roztrhnout“ sloky – a zatíná zuby do rukou, jako to člověk dělá, když chce velkou duševní bolest přehlušit bolestí fyzickou. V překladu si okusuje ruce, aniž víme proč – patrně v euforii. Z obecně srozumitelného gesta se stává jakýsi podivný svéráz, o němž nás autorka bůhvíproč podrobně informuje (o *takovéto* Cvetajevové by se skutečně dalo říci, že je nevhodně důvěrná a „přichází do literatury v natáčkách“). Anglický překlad je opět správný.

Třetí příklad významového zkreslení pochází ze samotného konce této dvacetistránkové eseje. Opět se jedná o nepřesnost, která se odráží především v emocionální rovině:

Так о современниках не пишут. Каюсь. Исключительно ревность Ремесла, дабы не уступить через какое-нибудь пятидесятилетие первому бойкому перу — этого кровного своего славословья.

Kubišta (SL 26):

Tak se o současnicích nepíše. Kají se. To všechno je řevnivost Řemesla, abych si po nějakém půlstoletí nezahladila před prvním špičatým perem svého pokrevního bratrstva.

Zde úplně vypadlo slovo славословие a vyznění celé pasáže se posunulo. Z překladu nabýváme dojmu, že Cvetajevová jde především o to, aby (až se Pasternak za padesát let stane „klasikem“) žádný budoucí literární činitel nemohl říci, že ho v jeho začátcích nedocenila – aby se její chvála vyrovnala předjímané chvále budoucí. Ve skutečnosti však nejde o to si „nezadat“, ať už před budoucími posuzovateli nebo s nimi (ve významu „nezadat si“ má sloveso i jinou rekcii – не уступать кому *в чем*), nýbrž o to, že autorka nechce nikomu přepustit ono *právo oslavit Pasternaka jako první*, že je pro ni – teď v tomto okamžiku – obrovskou radostí setkat se s takovým talentem a z titulu vzájemné básnické přízněnosti mu vzdát chválu. Zdá se to možná jako nuance, ale nuance důležitá, protože teprve v poslední uvedené interpretaci před námi vystává skutečná Marina Cvetajevová – táž, která se beze vší žárlivosti nadšeně a s otevřeným srdcem obrací k Achmatovové či Blokovu a která se stejnou velkorysostí teď vítá nového velkého básníka. Zmiňovaná „řevnivost řemesla“ tu má tedy podobu nanejvýš ušlechtilou. Pro přesný a náležitě citově věrý překlad opět stačí nahlédnout do anglického vydání esejů v překladu Angely Livingstone:

One doesn't write of contemporaries like this. I repent. It's solely the zeal of the Trade. Not to surrender to the first glib pen, in some fifty years, this my heartfelt hymn of praise.

### **Základní gramatická nekompetence**

V esejích se konečně najdou i místa podle mého názoru zcela průzračná, která jsou přesto přeložena špatně – a budí tak dojem, že překladatel nezná některá základní pravidla



jazyka originálu, protože jím zvolené významové řešení by muselo mít v ruštině úplně jinou gramatickou podobu. Jedním z takových příkladů je pasáž z *Básníka a času*, v níž Cvetajevová vysvětluje své pojetí „současnosti“ umělce:

Современность у поэта не есть провозглашение своего времени лучшим, ни даже просто – приятие его – нет тоже ответ! – ни даже насущность того или иного ответа на события...

Zábrana (BČ 48):

Současnost básníka není v tom, že prohlašuje svou dobu za nejlepší, dokonce ani ne v tom, že ji prostě přijme – to také není odpověď – dokonce ani ne v aktuálnosti té či jiné odpovědi na události...

Správně je pochopitelně „i *ne* je odpověď“. Zábranovo řešení by muselo v ruštině mít členský zápor (a pokud by se týž význam měl nějak vyjádřit pomocí zápornky *нет*, musel by po ní následovat genitiv).<sup>24</sup>

Obdobně těžko vysvětlitelné příklady jazykové nekompetence obsahují dvě charakteristiky Vladimira Majakovského v eseji *Epos a lyrika dnešního Ruska*. V pasáži citované při rozboru cvetajevovského stylu (oddíl o využití frazeologismů - str. 31) popisuje Cvetajevová zvláštní „sošnou“ statičnost Majakovského a naráží přitom na známou antickou sochu Laóková, který je navěky nehybně zachycen uprostřed pohybu:

Лаокоон из кожи не вылезет никогда, но вылезает всегда, но не вылезет никогда, и так далее до бесконечности. В Лаокооне дано вылезание из: статика динамики...

Zábrana (ELDR 195):

Laokoon z kůže nevyleze nikdy, ale vyleze vždy, ale nevyleze nikdy, a tak dále ad infinitum. V Laokoonovi je zachyceno vylézání ze: statika dynamiky.

Zde špatným překladem slovesného vidu i kontextově špatným překladem příslovce<sup>25</sup> vzniká opět to, co jsem si pracovně nazvala „pythický výrok“. Tentokrát to je výrok nejen

---

<sup>24</sup> Už takováto úvaha by sama o sobě měla stačit ke správnému výkladu, nicméně je třeba podotknout, že grafické zdůraznění, které usnadňuje interpretaci, je obsaženo i v originále, s nímž pracoval překladatel.

kryptický, hodný věštiny v Delfách („na stejné půdě mohou být sloupy postaveny různě“), ale navíc už na první pohled zjevně rozporný, takže lze stěží pochopit, proč překladatele nebo alespoň redaktora nezazrazil a nepřiměl ke kontrolnímu nahlédnutí do originálu.

Téměř navlas stejný příklad tvrzení, které samo sebe bez jakéhokoli vysvětlení popírá, pak najdeme v téže eseji ještě jednou. Jde opět o charakteristiku Majakovského, o němž Cvetajevová říká, že byl na rozdíl od „tajnosnubného“ Pasternaka vždy dobře vidět i slyšet, od začátku jeho dráhy se o něm vědělo:

У Маяковского же имя было бы всегда, не было бы, а всегда и было.

Zábrana:

Majakovskij by však měl jméno vždycky, i kdyby byl bez něho, vždy by je zároveň měl.

V tomto případě sice nemohu zaručit, že grafické zdůraznění podmiňovací částice *бы* které usnadňuje pochopení, bylo i v Zábranově originále, nicméně Zábranovo významové řešení opět nelze ve struktuře originálu zahlédnout ani v náznaku (i kdybychom připustili, že lze z únavy vidět na papíře *все-таки* namísto *всегда* u, působila by ruská věta ve významu předpokládaném Zábranou strukturně podivně).

Chyby podobné posledním třem uvedeným případům nemají nic společného se stylovými rysy ani s emocionálním nábojem cvetajevovské esejistiky. Přesto, nebo právě proto, je zde uvádím – ne proto, že bych podléhala „katalogizačnímu“ zápalu, ale proto, že jsou snad nejvýmluvnějším dokladem nedostatečné překladatelské a redaktorské péče, které se v češtině esejům dostalo. Nezarazí-li překladatele ani redaktora zjevné protimluvy výše uvedeného druhu, nelze se divit, že si nelámou hlavu s jemnější návazností a soudržností myšlenek. Posledním dokladem toho je následující oddíl.

## Práce s citáty

Předeslala jsem, že překladům básní a pasážím, které se k nim bezprostředně vztahují, se ve své práci věnovat nebudu. Přesto chci na závěr části věnované významu udělat jednu výjimku a ocitovat pasáž, která snad ještě lépe než jiné dokládá, jak trestuhodně nedbale

---

<sup>25</sup> Správný překlad by mohl znít: „Laókón z kůže nevyleze nikdy, ale vylézá stále“ – nebo, trochu upraveně, ale v dané souvislosti možná nejvěrněji smyslu „bude vylézat věčně“ – tedy dokud jeho socha přetrvá (ruské *всегда* může být chápáno i v tomto významu).

Jan Zábrana sleduje vnitřní konzistenci rozvíjených úvah – byť tentokrát není autorem chybného překladu, ale pouze zjevně chybný překlad používá.

V eseji *Epos a lyrika dnešního Ruska* Cvetajevová charakterizuje Borise Pasternaka jako člověka, jehož sympatie k revoluci vyplývají prostě z jeho přirozeného – bytostně lyrického – soucítění s druhými. Dokládá to citátem z jeho básně *Весеннюю порою льда...*, v němž Pasternak svůj poměr k revoluci odvozuje od toho, že revoluce dává větší svobodu ženám – a jelikož ženy a jejich osud jsou pro básníka vším, bude ochotně revoluci po vůli, ať by po něm chtěla cokoli.

Пастернак – сновидец и прозорливец. В своей революционности он ничем не отличается от всех больших лириков, всех, включая роялиста Виньи и казненного Шенье, стоявших за свободу – других (у поэта – своя свобода), равенство – возможностей и братство (...) Вот признание самого Пастернака, недавнее, после пятнадцати лет Революции, признание:

И так как с малых детских лет  
Я ранен женской долей,  
И след поэта – только след  
Ее путей – не боле.

И так как я лишь ей задет,  
И ей у нас раздолье,  
То весь я рад сойти на нет  
В революционной воле. –

to есть то же слово Виньи сто лет назад: „Après avoir réfléchi sur la destinée des femmes dans tous les temps et chez toutes les nations, j’ai fini par penser que tout homme devrait dire à chaque femme, au lieu de Bonjour – Pardon!“<sup>26</sup> И опять-таки от данного к общему, окольный – чистопэтов! – приход, через деталь и обход веками обманутой девушки – да через Гретхен же! – в Революцию.

Zábrana používá ve svém překladu eseje básnický překlad Josefa Hory, který se ovšem zcela míjí s originálem. Klíčové zdůvodňující vyjádření *И ей у нас раздолье*, tedy „A ona [žena] je u nás [tj. v sovětském Rusku] svobodná“ v podstatě nepřekládá, ale

<sup>26</sup> Po úvahách nad osudem žen ve všech dobách a u všech národů, dospěl jsem k přesvědčení, že muž by měl říkat každé ženě místo „dobrý den“ – „promiňte“.

především naprosto mylně převádí spojovací výraz. Příčinné *так как*, tedy „jelikož“ či „protože“, překládá přípustkovou spojkou „byť“ – a význam celé pasáže tak obrací. Básník *пřestože* je „raněn sudbou ženy“, chce být po vůli především revoluci. Snad zde Pasternakova logika připadala Horovi příliš zvláštní (a ona také zvláštní, jedinečná je), a tak jeho verše obrátil a přiblížil spíše halasovskému „kolikrát verši můj... klopýtals/ v bolesti, lásce, žalu mém/ soukromém.../ teď krokem zbrojním, verši můj, pochoduj“.

Takový přehmat u autora nádherného překladu Oněgina či Démona zarazí, ale stát se může. Rozhodně by se ale nemělo stát, že Jan Zábrana, který má před očima nejen originál se spojkou *так как*, ale i celý sémantický kontext, do nějž Cvetajevová báseň svým komentářem zasazuje – a zejména výrok Alfreda de Vignyho, s nímž Pasternakovu báseň srovnává – zcela bezmyšlenkovitě převezme Horovu verzi. Výsledkem je už tradičně zmatení z toho, co vlastně má Cvetajevová na mysli:

Pasternak je snílek a jasnozřivec. Ve své revolučnosti se v ničem neliší od všech velkých lyriků, všech včetně royalisty Vignyho a popraveného Chéniera, angažujících se pro svobodu druhých (básník má svou vlastní svobodu), pro rovnost možností a bratrství (...)

A byť jsem od dětských už let  
byl raněn sudbou ženy,  
a byť krok básníkův jen sled  
cest jejích byl – víc není,  
a byť jen její blaho tu  
ovládlo moje ruce –  
rád propadnu se v nicotu  
po vůli revoluce.

Což jsou táž slova Vignyho před sto lety: „Après avoir réfléchi sur la destinée des femmes dans tous les temps et chez toutes les nations, j’ai fini par penser que tout homme devrait dire à chaque femme, au lieu de Bonjour - Pardon!“ A opět od stanoveného k obecnému, je to příchod – čistě básníkův – oklikou přes detail, a obchůzka staletími oklamané dívky – a přes Gretchen ovšem – do Revoluce.

Jak vidíme, soucítění se ženou v básni sice je, ale pointa jeho váhu *oslabuje*, namísto aby ji podpořila. Autorčin komentář, že básník přichází k revoluci oklikou přes osud oklamáných dívek, vyznívá pak zcela jinak, než jak jej Cvetajevová mínila – u Hory/Zábrany básník o ženách pouze „popovídá“ a pak přechází k revoluci jako k tomu,

co je koneckonců důležitější, u Pasternaka osud dívek a žen *propůjčuje důležitost* revoluci. Intelektualizované „Gretchen“ namísto „Markétka“ pak už jen dále zatemňuje nejasný smysl Zábranova překladu.<sup>27</sup>

## 8.2. Zhodnocení významové přesnosti překladů

Uzavřít první kapitolu hodnocení, která se týká významové přesnosti českých překladů, asi nelze příliš optimisticky. Jako překladatelka s více než desetiletou praxí a příležitostná redaktorka mám rozhodně daleko k tomu, abych pokládala za dobrý pouze překlad bezchybný. I z vlastní zkušenosti až příliš dobře vím, že chyby se najdou takřka v každém, i tom nejkvalitnějším překladu. Přesto musím konstatovat, že české verze esejů zůstávají myšlenkám (a někdy také emocím) Mariny Cvetajevové hodně dlužny. Netvrdím, že Cvetajevová je *vždy* myšlenkově konzistentní, jasná a nikdy si neodporuje. Kdybychom ovšem vzali všechna místa, kde je v překladech esejů význam nejasný nebo v rozporu s kontextem, odhaduji, že na vrub autorky by z nich šla zhruba jedna desetina – o zbytek se „zasloužili“ překladatelé, nejvíce patrně Jan Zábrana, ale v nemalé míře i Jana Štroblová a (ve *Světelném lijáku*) Luděk Kubišta. Společným jmenovatelem překladů je **nepozornost k detailu, k nuancím a vnitřní soudržnosti rozvíjených myšlenek**. Sama jsem Cvetajevovou překládat nezkoušela a asi bych nebyla tak kategorická, kdybych neměla možnost srovnání s překlady anglickými. Jakkoli angličtina není má mateřština a nemohu tedy přesně hodnotit *stylistickou* adekvátnost anglických překladů na obtížných místech, přesným a citlivým převodem *významu* stojí zcela jednoznačně vysoko nad překlady českými.

Tento oddíl, věnovaný specificky významu, vyznívá především jako ilustrace překladatelských omylů (vzhledem k jejich četnosti a závažnosti je to ovšem minimální plocha, kterou jim bylo třeba věnovat). Na otázky spojené s jemnějšími významovými nuancemi a posuny budeme ale narážet i v oddílech věnovaných interferencím a vlastnímu tvůrčímu přínosu překladatelů.

<sup>27</sup> Opět se zde bohužel nejedná o jediný problém s bezmyšlenkovitým přejímáním cizího překladu. Cvetajevová na jednom místě ELDR cituje Pasternakovu úchvatnou báseň *Давай ронять слова* (Ты спросишь, кто велит, /Чтоб август был велик... /Всесильный бог деталей, /Всесильный бог любви, /Ягайлов и Ядвиг), která naráží na vztah polské sv. Hedviky (Jadwigy) a litevského knížete Jagella, navýsost politický svazek, jenž byl díky Pasternakově všemocnému bohu během svého krátkého trvání pravděpodobně i šťastným manželstvím (v beletrii najdeme jeho letný obraz např. v Szienkiewiczových *Křižácích*). Do Horova překladu citovaného Zábranou se vloudil, těžko soudit proč (říci z rýmové bezradnosti by bylo urážkou tak velkého básníka), verš s nesmyslnou gramatickou koncovkou „všemocný Bůh to byl /Bůh lásky, drobných slov/ Jadvig a Jagajlov. Celá citace přitom čítá pouhé tři verše, takže přinejmenším Zábranovi o rýmové schéma opravdu jít nemuselo – jako překladatel poezie by si jistě byl mohl úryvek přeložit sám a zjevnou chybu odstranit.

### 8.3. Rozlišování příznaků autorského stylu a jejich reprodukce

Tento oddíl v sobě skrývá dvě témata. Za prvé lze v jeho rámci poukázat na různé typy interferencí, za druhé pak zkoumat, zda a jak se překladatelé snaží nacházet vlastní prostředky pro zachování stylistické osobitosti Cvetajevové

Pojem „interference“ chci ovšem používat v dalším textu ve významu neutrálním (jak jej chápe např. Peter Newmark), tj. jako určité charakteristické stopy jazykových struktur originálu v jazyce překladu, nikoli automaticky jako věc zápornou. Vede mě k tomu především fakt, že rozlišování „příznakovosti“ a „bezpříznakovosti“ (viz odstavec B. v oddíle zásady rozboru překladů) není u Cvetajevové zdaleka jednoduché. Jistěže někdy výrazná autorská pečeť, kterou nese její styl jako celek, svádí překladatele k tomu považovat za příznakové i jevy, které ve skutečnosti nenesou příznak vůbec žádný a „zanášet“ tak do češtiny cílového textu takové jevy jako obmykání, nadbytečné pomlčky, elipsy slovesa *být* či nepřírozený slovosled, který se příliš úporně snaží kopírovat výrazové nuance „emocionálně pružnějšího“ slovosledu ruského. Častější jsou ale případy, kdy vlastnosti jazyka přirozeně slouží autorčině osobnímu stylu (např. volnější vztah mezi jménem a rozvíjejícím adjektivem skýtá možnost vložit mezi ně závorku s okamžitým upřesněním či opravou tohoto adjektiva, což je typický rys vzrušeného cvetajevovského tónu, onoho „myšlení před očima čtenáře“) a „systémové“ a „osobní, idiosynkratické“ se tedy prolíná. Při důsledném vymycování veškerých stop původních jazykových struktur tedy může překladatel velice snadno setřít i podstatnou část stylistické osobitosti Cvetajevové. Právě vědomé překladatelské snaze reprodukovat tuto osobitost svébytnými prostředky češtiny přitom chci věnovat druhou část tohoto oddílu. Nejprve se ale podívám na některé vybrané příklady interferencí (včetně těch spíše negativních) a pokusím se tento překladatelský problém prozkoumat na konkrétním materiálu.

### 8.4. Interference

#### 8.4.1. Slovosledné interference

Ničím nemotivované interference týkající se aktuálního členění větného najdeme u všech překladatelů, byť ne často, jelikož se jedná ve dvou případech o překladatelsky zkušené rusisty a ve třetím o básnířku s velkým citem pro jazyk. Nejtypičtější, poměrně nenápadnou, ale při „hustším“ výskytu dosti rušivou interferencí je **kopírování vzájemné polohy podmětu a přísudku** (popřípadě i jiných větných členů) ve větách, kde ruština poměrně často klade jádro výpovědi na začátek věty, kdežto čeština ho má důsledně na konci. V překladu *Světelného lijáku* Luděka Kubišty najdeme na str. 8 hned

tři takovéto případy – citovat originál většinou netřeba, protože se skrze znění překladu sám vtírá čtenáři do vědomí.

A protože ze sebe nevypravil nic, jen jakési brumlání (jako když se medvěd probouzí)...

...a náhle – průnik do slov, nejčastěji jakýchsi prastarých, jako by skála promluvila, nebo dub.

Opačný příklad – s předsazením přísudku:

...z rebelantství mně vlastního – ne, nevložili mi bohové do kolébky dar všeobjímající lásky! – z odedávne řevnivosti, z holé nemožnosti milovat ve dvou jsem tiše vzdorovala.

(Správněji, s drobnou úpravou: ne, dar všeobjímající lásky mi bohové do vínku nedali)

A tentýž problém u Jana Zábrany (BČ 52):

Milují a znají Pasternaka, to jest jsou skutečnými současníky Borise Pasternaka, nikoli jeho vrstevníci, jimž je kolem čtyřiceti, ale jejich děti...

(Správněji: Pasternaka milují a znají, to jest jeho skutečnými současníky jsou, nikoli jeho vrstevníci... ale jejich děti.)

Takovéto případy, byť v kontextu všech sledovaných esejů ne úplně výjimečné, jsou naštěstí většinou izolované – při větší koncentraci by zejména důrazové předsazování jmen vytvářelo dojem jakési karikaturní „ruskosti“ (ostatně právě tento prostředek se používá v humoristickém kontextu, je-li třeba několika větami charakterizovat nějakou postavu jako „širokou ruskou duši“: „Kam jdeš Ivane?“ – „Ženu pomilovat, vodky popít...“).

Jak tenká je ovšem hranice mezi „pouhou“ slovoslednou interferencí a zkreslením významu, lze doložit na citaci z eseje *Epos a lyrika dnešního Ruska*. V něm Cvetajevová popisuje, jak Pasternak vtiskává všemu, o čem píše, pečeť svého jedinečného lyrického vidění, takže nejen „naočkovává“ svůj způsob nazírání přírody čtenáři, ale dokonce jako by zanechával na předmětech fyzický otisk svého oka:

Но больше скажу: эти Пастернаковы глаза остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всем, на что он когда-либо глядел, – в виде знака, меты, патента, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист или просто. Вобрав (лист) глазом – возвращает с глазом (глазком). (...)

Как я некогда, совсем иначе, лирически и иносказательно:

И все твоими очами глядят иконы! -

об Ахматовой, так нынче, вполне достоверно и объективно о Пастернаке:

И все твоими очами глядят деревья!

Zábrana (ELDR 182):

Řeknu ale víc: tyto Pasternakovy oči zůstávají nejen v našem vědomí, ale fyzicky zůstávají na všem, na co Pasternak kdy hleděl – v podobě znaku, značky, patentu, takže můžeme přesně určit, zda je to Pasternakův list, nebo nikoli jeho. Když jej pojal (list okem), vrací jej s okem (očkem). (...)

Jako já kdysi, zcela jinak, lyricky a alegoricky, jsem řekla:

A tvýma očima přesto hledí ikony!

o Achmatovové, tak nyní s naprostou jistotou a objektivně říkám o Pasternakovi:

A tvýma očima přesto hledí stromy!

Jak vidíme, v překladu, v němž přirozeně chápeme jako jádro výpovědi to, co je na konci věty, se perspektiva úplně obrací – nikoli básník (jeho jedinečné vidění) na nás vyhlíží ze stromů, které potkáváme („a stromy přesto hledí tvýma očima“), ale namísto básníka na nás z jeho očí hledí stromy. Přitom právě v tomto rozdílu – zdánlivě jen nuanci – spočívá podle Cvetajevové základní odlišnost Pasternaka a Majakovského, jejímuž objasnění je v eseji věnován nemalý prostor. Zatímco Majakovskij je „neosobní, stal se věcí“, Pasternak si všechny věci přisvojuje, činí je jedinečnými, „pasternakovskými“.



Kdyby překladatel při kopírování ruského slovosledu alespoň věrně zachoval i grafické zdůraznění originálu, jež tento slovosled (v daném případě nejednoznačný) interpretuje, dopustil by se jen interference a význam by úplně nezanikl. Takto ovšem předkládá čtenáři citát, který nijak nenavazuje na to, co mu předchází. Fakt, že se jedná o verš, je tu, myslím, vedlejší – citace izolovaného verše, navíc pouze a jedině kvůli významu, nemůže být důvodem k tomu, aby překladatel jen kvůli lepší rytmičké shodě s originálem přeložil tento význam zkresleně.

Velmi častým typem nestandardního slovosledu, který lze také označit za interferenci, je **kladení vsuvkových konstrukcí či neshodných přívlastků, jejichž neutrální poloha by v češtině byla za jménem, před jméno**, k němuž se vztahují (např. „nedávné, po patnácti letech revoluce, přiznání“ – ELDR 198, „takovou v mých kleštích svobodu“ – USS 38). Zde Cvetajevová ve svých komplikovaných větách, v nichž se myšlenka rozrůstá jako krystal do všech stran nejrozličnějšími vsuvkami, využívá volnějšího vztahu mezi jménem a jeho shodnými rozvíjejícími členy v ruštině (základním projevem tohoto volného vztahu je obmykání, byť v uvedených příkladech se o obmykání v pravém slova smyslu nejedná). Překladaelé pak jej styl dosti těsně kopírují.

Dva takové příklady najdeme na jedné a téže straně u Jana Zábrany (BČ 55):

Является ли — хотя бы самая могущественная, с самым большим будущим в мире политическая партия — всем своим временем...?

Reprezentuje – byť třeba ta nejmocnější, s největší budoucností na světě – politická strana celou svou dobu...?

Политический (каков бы ни был!) заказ поэту — заказ не по адресу...

Politická (ať už jakákoli!) objednávka, učiněná básníkovi, se neobrací na správnou adresu...

Obdobně u Jany Štroblové (USS 39):

Искусство мой и всей страдательной природы — бой. Мой, человека, бой пространству и времени.

Umění je můj a vši trpné přírody – boj. Můj, člověčí, boj s prostorem a časem.

Tyto případy jistě působí v češtině nestandardněji než v ruštině, nicméně neodsuzovala bych je všechny rozhodně jako chyby. Je třeba si uvědomit to, co už bylo řečeno výše, a vnímat nejen, čím takový slovosled zaráží, ale také co v některých případech umožňuje. U druhé citované věty – *politická (ať už jakákoli!) objednávka* – umožňuje zachovat dynamičnost, onu okamžitou korekci, resp. zdůraznění myšlenky; ve třetí větě pak

zachovat důrazovou koncovou pozici klíčového slova *boj*, na něž se vzápětí navazuje v další větě (nejspornější je asi zachování původního slovosledu v případě prvním, kdy se od sebe trhá nejen shodný přívlastek *nejmocnější* od svého řídícího jména, ale i přísudek s podmětem, takže vlastně čteme nejprve dlouhou větnou konstrukci a teprve vzápětí zjišťujeme, k čemu se vztahuje).

Zkusme jen přeformulovat druhé dvě věty tak, aby byly slovosledně zcela „hladké“ a zjistíme, že obě poněkud ztrácejí dynamiku:

Politická objednávka učiněná básníkovi (ať už by byla jakákoli!) se neobrací na správnou adresu...

Umění je boj – můj a vší trpné přírody.

Jistěže by se u těchto konkrétních dvou vět až tolik nestalo, pokud by byl slovosled „počeštěn“. Pokud by se ovšem takové počešťování stalo v podobných případech důsledně uplatňovanou překladatelskou metodou, dost možná by se emocionální styl Cvetajevové v překladu změnil k nepoznání.<sup>28</sup>

#### 8.4.2. Syntaktické interference

V jedné z důležitých pasáží *Básníka horolezce* v překladu Jany Štroblové nacházíme zajímavý několikanásobný příklad syntaktické interference. V autorčině obhajobě Gronského poémy *Bella Donna* se několikrát vyskytne **typicky ruský instrumentál srovnávací** (творительный сравнения) charakterizující způsob děje a dvakrát **instrumentál původce děje ve zvratné trpné konstrukci**, v níž je také charakteristický jen pro ruštinu:

Высокий лад и слог поэмы здесь вызваны ее высокой темой: Альпами и гибелью. Не сомневаюсь, что пиши Гронский о море, то мерой его слова была бы не высота, а глубина, то есть он бы писал уже не высокопарно, а, скажем, безмерно. Море пишется морем и гранит гранитом, каждая вещь своим же веществом посредством основной его функции. Так море поэтом не пишется, а дышится, гора поэтом не пишется, а громоздится.

---

<sup>28</sup> Kromě výše uvedených interferencí, které jsou něčím zdůvodnitelné, najdeme ovšem v překladech i příklady zcela zbytečných interferencí podobného typu, jimž by počeštění jediné prospělo. Je to například neodůvodněné kopírování typického obmykání: „s vrávorajícím v uších pouličním pochodem“ (Štroblová – BDBD 60).

Сила слова в степени его преосуществляемости в вещество являемого. Поскольку поэт причастен стихии... он говорит — ее языком, верней, она говорит — его ртом. Водопад, пробушевавший Державиным. Утес, устоявший, и стремнина, простремнившая Гронским в Белла Донне...

Štroblová (BH 197):

Vysoký styl a sloh poemy jsou vyvolány jejím „vysokým“ námětem: Alpami a smrtí. Nepochybuji, že kdyby psal Gronskej o moři, mírou jeho slov by nebyla výška, ale hloubka, psal by nikoli nadneseně, ale řekněme bezměrně. Moře se píše mořem a žula žulou, každá věc podle vlastní hmotné povahy, pomocí svého základního zaměření. Takže moře se (básníkem) nepíše, ale dýchá, hora se nepíše, ale vrší. Síla slova je dána silou vniknutí do podstaty zobrazovaného, stupněm vtělení. Když básník propadne živlu... mluví pak – jeho jazykem, nebo spíš živel mluví – jeho ústy. Vodopád řítící se Děržavinem. Útes, stojící, a strž, strhující skrze Gronskeho v Bella Donně...

Podívejme se nejprve na první podtrženou pasáž – мо́ре пишется морем и гранит гранитом, каждая вещь своим же веществом. Sedmý pád zde na první pohled nemá vůbec význam nástroje, ale výhradně způsobu děje – to jest, poněkud kostrbatě a doslovisticky řečeno, moře se píše „po způsobu moře“. Zdá se tedy, že v češtině, která tento typ instrumentálu nemá, by mělo stát spíše „moře se píše jako moře a žula jako žula“, či snad lépe, „moře se píše mořsky a žula žulově.“<sup>29</sup> Ovšem vzápětí se myšlenka dále rozvíjí – v tom smyslu, že básník, tedy onen písící nástroj (protože v pojetí Cvetajevové je každý tvůrce *především* nástrojem) se musí převtělit do povahy živlu, o němž píše, tj. sám se „stát“ mořem či žulou. V tomto kontextu pak ovšem už „moře se píše mořem“ nezní nelogicky a interference, byť nebyla nutná, nejde proti smyslu originálu.

K ještě těsnějšímu prolnutí „nástrojového“ a „způsobového“ významu instrumentálu dochází ve spojeních водопад, пробушевавший Державиным а утес, устоявший, и стремнина, простремнившая Гронским. Podívejme se jen na první, „děržavinský“ příklad, protože ten je do češtiny převeden opět instrumentálem. V ruském originále živel sám sebe sděluje skrze Děržavina – tedy Děržavin promlouvá jako nástroj živlu –, ale jelikož není nástrojem pasivním a burácení vodopádu odívá do lidských slov, v jistém smyslu zároveň živel promlouvá „jako Děržavin“. Jelikož sloveso „řítit se“

<sup>29</sup> Přičemž psát „mořsky“, tedy „po způsobu moře“ znamená „vzdouvavě“ – tento obraz vzdouvající se hrudi je, myslím, skryt za cvetajevovským не пишется, а дышится (např. v angličtině by tomuto bytostně mořskému pohybu asi nejlépe odpovídalo sloveso *heave*).

v ruštině ani v češtině normálně vůbec žádný nástrojový předmět v sedmém pádě nepotřebuje, ba nemůže mít, ve významu nástrojovém je v obou jazycích stejně příznakový. Ve významu způsobovém, který je tu, domnívám se, také v náznaku přítomen, je pak nestandardní jen pro češtinu – zde je tedy při převodu instrumentálem také patrná jistá interference, nicméně slabší než v prvně jmenovaných případech. (Gramaticky bezpříznakovou, ale popisnější alternativou by bylo „skrže Děřžavina“, řešení, které Štroblová velice efektně používá v druhém případě – „**strž strhující skrže**... – ovšem při dvojím použití by se jeho účinnost podruhé značně oslabila, což by byla škoda).

Posledním případem syntaktické interference instrumentálu v daném úryvku je „činitelský“ instrumentál ve zvrtných pasivních konstrukcích, které v češtině žádné vyjádření činitele nepřipouštějí (v češtině může dům „být stavěn firmou“, ale nikoli „stavět se firmou“). U Jany Štroblové nicméně nacházíme větu „moře se (bádníkem) nepíše, ale dýchá“. Tady je překlad instrumentálem jistě nestandardnější než v originále, nicméně připomeneme-li si znovu, že básník je v pojetí Cvetajevové více nástrojem než činitelem, nemusíme ani tady proti interferenci nijak zvlášť protestovat.

Při posuzování takovýchto interferencí je třeba vždy vzít v úvahu kontext – a v tomto případě je celý citovaný úryvek výkladem vztahů a dějů dost neobvyklých a tak trochu snahou postihnout slovy cosi slovy nepostižitelného. Proto v něm ani gramatické nestandardnosti nepůsobí rušivě, pokud nezastírají význam.

Obdobnou interferenci instrumentálu – tentokrát čistě srovnávacího, tj. vyjadřujícího míru či způsob děje – nacházíme i u Jana Zábrany (ELDR 184) v pasáži, kde popisuje Majakovského sklon zveličovat atributy předmětů svých básní, ať už milovaných nebo (v tomto případě) nenáviděných :

Генерал будет — до чудовищности отросший погон и бакенбард,  
буржуй будет — не мясом, а целым мысом выступающий на нас  
ЖИВОТ...

Generál bude do nestvůrnosti vyrostlý nárameník a licous, buržuj bude  
břicho, trčící na nás ne masem, ale celým mysem...

Живот выступающий мысом je zde neutrálně samozřejmě břicho trčící „jako mys“, ale interference, ostatně velmi nenápadná, je zde naprosto jasně motivovaná snahou zachovat zvukové kvality originálu.

V překladech samozřejmě nacházíme i příklady neodůvodněných syntaktických interferencí. Jednoznačně negativně lze u Štroblové (BH 194) vnímat **interferenci ruské elipsy určitého slovesa býti v přítomném čase**, v daném případě v záporných větách s

členským záporem. Text Cvetajevové je co se stavby věty týče, naprosto bezpříznakový; text překladu už od třetího opakování (jakmile přestanou věty mít povahu jakéhosi quasi-rčení) silně křečovitý.

Ибо одинокий спортсмен — не спортсмен. Спортсмен, который не соревнуется, — не спортсмен. Норвежец-лыжник — не спортсмен. Ребенок — не спортсмен. Дикарь — не спортсмен. Король Альберт — не спортсмен.

Neboť osamělý sportovec – žádný sportovec. Sportovec, který nesoutěží – žádný sportovec. Lyžařící Nor – žádný sportovec. Dítě – žádný sportovec. Divoch – žádný sportovec. Král Albert – žádný sportovec.

Podobně zbytečnou syntaktickou interferencí je i **používání záporového genitivu či členského záporu** u Jany Štroblové:

Моей подписи под тем гимном – нет.

Mého podpisu pod tím chvalozpěvem – nebude. (USS 43)

Неодушевленной природы — нет...

Neoduševnělé přírody není... (USS 29)

Если бы розы цвели вечно...не было бы смерти...

Pokud by růže kvetly věčně... smrti by nebylo... (USS 40)

За Пугачева — не умру — значит *не мое*.

Za Pugačova neumřu, je tedy – ne můj. (USS 37)

Тогда скажу: не хочу не вполне моего, не заведомо моего, не самого моего...

V takovém případě řeknu: nechci nic, co je ne zcela mé, ne vědomě mé, ne nejvíc mé...

V posledních dvou případech se zdá, jako by překladatelka použitím členského záporu v pointě, tedy koncentrací veškerého významu včetně záporu až na úplný konec věty, chtěla záměrně přitáhnout k pointě pozornost a syntax mírně „zdramatizovat“. Zajímavé je, že podobné gramaticky nestandardní řešení volí i v případě, kdy vůbec nemůžeme mluvit o interferenci (tentokrát vynechává dvojí zápor originálu, který je povinný pro

češtinu i ruštinu). V jedné pasáži *Umění ve světle svědomí* popisuje Cvetajevová, jak se i básník zaposlouchává do neslyšných výzev věcí a témat a metodou pokus omyl hledá, pro které ideje či živly je on tím pravým nástrojem vtělení:

Выбор отродясь, то есть слышанье только важного — благодать, почти никому не данная.

Schopnost výběru od narození, slyšení jen věcí správných, je dobrodiní, dané – takřka nikomu.

Zdá se tedy, že Jana Štroblová má sklon dramatizovat sémanticko-rytmickou organizaci cvetajevovských vět i tam, kde je originál neutrální. Jistěže zejména v posledně uváděných příkladech překladových řešení jde o „infinitesimální odstíny a drobná fakta“ (Levý 215), nicméně i těch má smysl si všimnout.

Celkově lze říci, že Štroblová se dopouští syntaktických interferencí obojího typu častěji než Jan Zábrana, což je v souladu s její obecně větší snahou předávat stylovou osobitost originálu (v případě interferencí negativních ovšem tuto osobitost spatřuje i na místech, kde se o ní dá hovořit jen stěží).

#### 8.4.3. Lexikální interference

Některé příklady z tohoto oddílu by se daly zařadit i pod významové chyby (případy faux amis), ale jelikož takto je nelze označit vždy, ponechala jsem tuto pasáž jako samostatnou. Pojem lexikální interference může zahrnovat jak **mechanické převzetí slova, které v češtině existuje, ale se zcela jiným, popřípadě posunutým významem**, tak převzetí slova v témže významu, ale **v morfologické podobě ruské** („bezplodnost“ namísto „neplodnost“), a konečně i **kalky slovních spojení**, pro něž existuje lexikalizovaný český protějšek.

Takto pojaté lexikální interference jsou – na rozdíl od některých interferencí syntaktických, ale zejména slovosledných – zpravidla jednoznačně negativní (mezi lexikální interference pochopitelně nezahrnuji případy, kdy překladatel přejímá některé *autorské* výrazy originálu, protože mu to blízkost češtiny a ruštiny i jejich slovtvorných principů umožňuje – např. глаз тайновидца/oko tajnovidce – ELDR 197, ani případy, kdy je převzetí české zvukové obdoby ruského slova s mírně posunutým významem jasně motivováno snahou zachovat zvukové kvality originálu).

Zajímavou, protože dosti jemnou lexikální interferenci, obsahuje pasáž na str. 53 *Básníka a času*:

Современность поэта во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века – вплоть до его болезней (NB! мы в стихах все задыхаемся!) во ВНЕСМЫСЛОВОМ, почти физическом созвучии сердцу эпохи...

Зáбра́на:

Současnost básníka je v tolika a tolika úderech srdce za vteřinu, představujících přesný tep století – včetně jeho chorob (N.B.! ve verších se všichni zadýcháváme), v mimosmyslovém, téměř fyzickém souznění se srdcem epochy...

Zde Zábrana trochu bezmyšlenkovitě překládá ruské ВНЕСМЫСЛОВОЙ jako „mimosmyslový“, aniž přitom zohledňuje primární význam tohoto slova v češtině (českému *mimosmyslový* by samozřejmě odpovídalo ruské внечувственный). Tím ovšem vzniká paradox – vždyť čím jiným fyzicky vnímáme než našimi smysly? Je-li tedy souznění *mimosmyslové*, těžko může být fyzické. Cvetajevová tu zjevně říká, že básník dobu neodráží (nutně) svými myšlenkami ani tématy, která zpracovává. Смысл zde může být jak básníkův „rozum“, tak „obsah, smysl“ jím psaného textu, ale první význam bude vzhledem k následujícímu srovnání s „fyzickým“ souzněním asi dominantní. (Про внесмысловое by zde bylo možno volit např. překlad „neuvědomělé“, „mimorozumové“ apod.).

Zjevnou významovou chybou, navíc „okořeněnou“ ještě silnou syntaktickou interferencí, je Zábranova překladová charakteristika Majakovského (ELDR 191).

А Маяковский никогда не стоял рядовым...

Majakovskij ale nikdy nebyl řadovým... (správně: *Majakovskij ale nikdy nebyl prostým/řadovým vojákem* – navazuje věta o jeho talentu, který ho vyděloval z řad jeho spolubojovníků)

– podobně znejasňující lexikální interferenci najdeme dále, ve větě o vztahu dvou složek Majakovského osobnosti (ELDR 196):

...он, эпическим героем задуманный, им не стал, в поэта всего героя взял...

...on, jako epický hrdina zamýšlený, se jím nestal, celého hrdinu vzal za básníka (zde v češtině vzniká spíše opačný dojem, že Majakovskij *vyměnil* úděl básníka za úděl hrdiny; srozumitelněji např. „celého hrdinu *převodl na básníka*“)

Lexikální interference nacházíme příležitostně i u Jany Štroblové – a také u ní někdy přinejmenším pozastírají význam, tak jako je tomu v překladu pasáže o rozcestnosti-rozpolcenosti umělce (USS 37):

Обратная крайность природы есть Христос. Тот конец дороги есть Христос. Всё, что между – на полдороге.

Opačná krajnost přírody je Kristus. Ten druhý konec cesty je Kristus. Všechno, co je mezi, leží v půli cesty.

Významu, který chce postihnout Cvetajevová, by v češtině zjevně odpovídalo slovo „protipól“.

Zajímavější ukázkou lexikální interference je charakteristika čistě duchovních „básníků myšlenky“ (высокие поэты) z pera Jany Štroblové (USS 26):

Бесплотность, так близкая бесплодности...

Beztělost, tak blízká bezplodnosti...

Je pravda, že slovo *бесплотность* je poněkud knižní, nicméně český překlad kopírováním ruského slovotvorného postupu nese celkově příznak daleko silnější. Čeština přitom nabízí zcela přirozené řešení, kterým se nic neztrácí – „netělesnost, tak blízká neplodnosti“ – a právě proto je tento drobný a významově neškodný příklad interference snad nejcharakterističtější ukázkou toho, jak *obecně* vysoká stylistická osobitost Cvetajevové překladatele občas mate. Právě Jana Štroblová je přitom ke *skutečným* zvláštnostem autorčiny prózy asi nejvnímavější (jak uvidíme dále) a snaží se je nejen zachovávat, ale místy i kompenzovat vlastní jazykovou hrou.

### **8.5. Celkové zhodnocení překladů co se týče rozlišování příznaků autorského stylu a interferencí**

Protože autorský styl Cvetajevové přirozeně využívá strukturních vlastností ruštiny, musejí v některých případech kvůli zachování příznaků tohoto stylu překladatelé volit



řešení, která v češtině působí o něco nestandardněji než v ruštině a lze je označit za interference. Platí to především pro některé jevy slovosledné a syntaktické. S interferencemi tohoto typu lze v zásadě souhlasit, protože jejich úplné vymýcení by mohlo místy oslabit osobitost autorské dikce (zejména její rytmus a onen charakteristický emocionální tón) a jejich zachování výrazně neztěžuje vnímání textu a nebrání čtenářskému porozumění. K interferencím slovosledným a syntaktickým nejvíce tíhne Jana Štroblová, což je dáno patrně její zkušeností s překládáním poezie Cvetajevové a s tím spojenou citlivostí právě vůči rytmu a intonaci vět. Někdy ovšem Štroblová zatěžuje český text i příznakovým překladem jevů naprosto neutrálních.

Lexikální interference jsou na rozdíl od interferencí na rovině slovosledu a syntaxe zpravidla prostými významovými chybami či stylistickými neobratnostmi a pro autorský styl nejsou podstatné.

## 8.6. Tvůrčí reprodukce vybraných rysů cvetajevovského stylu

V oddílech věnovaných interferencím v překladech jsem se už dotkla otázky slovosledu a syntaxe. U těchto rysů textu i například u interpunkčních zvláštností (dvojtečky, pomlčky) jsem kromě nezáměrných chyb nezjistila žádné výrazné rozdíly v přístupu jednotlivých překladatelů a ani žádné systematicky prováděné změny, které by překlady významnou měrou posouvaly oproti originálu (takovou změnou by mohlo být např. rozdělování dlouhých, syntakticky komplikovaných souvětí, tj. zásahy do cvetajevovského gradačního rytmu). Oba překladatelé, na něž se soustředím především, tedy Jan Zábrana a Jana Štroblová, se pohybují mezi čtyřmi základními variantami překladu – neutrální překlad bezpříznakových struktur, interference negativní (příznakový překlad neutrálních jevů), interference (pravděpodobně) záměrná (u jevů také systémových, které ale zároveň slouží osobnímu stylu autorky) a neutralizace příznaku – to poslední ovšem u syntaxe, slovosledu a interpunkce provádějí spíše výjimečně (věrně zpravidla zachovávají i idiosynkratické dvojtečky a pomlčky originálu).

Jiná je ovšem situace **v oblasti lexikálních a zvukových prostředků**, které mají na osobitosti cvetajevovské prózy podíl snad největší. Na této úrovni se už dá vysledovat **poměrně zřetelný rozdíl mezi přístupem Jana Zábrany a Jany Štroblové**. Zábrana se soustřeďuje především na význam, na lexikální „hru“ se slovy stejných kořenů, se zvukově podobnými slovy apod. zpravidla rezignuje, pokud se sama nenabízí. Štroblová jako překladatelka poezie Cvetajevové se naopak snaží velkou část lexikální osobitosti tak či onak zachovat a někdy kvůli tomu provádí i významové posuny.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Zábrana, ač také vynikající překladatel poezie, verše Cvetajevové nikdy překládat nechtěl, jak dokazuje jeho vyjádření v denících (Zábrana 476–477): „Proč jsem se nepokoušel – kromě několika básní kdysi,

### 8.6.1. Reprodukce lexikálních a zvukových prostředků originálu u Jany Štroblové

Vlastní tvůrčí vklad při převodu uvedených rysů cvetajevovské prózy se (nejen u Jany Štroblové, ale i u Jana Zábrany) přirozeně uplatňuje v různém stupni.

Vzhledem k příbuznosti obou jazyků někdy stačí **převzít vnější formu originálu**, aniž se překladatel dopustí většího prohřešku než jemné syntaktické interference (viz výše na str. 68 příklad s „masem“ a „mysem“ u charakteristiky Majakovského). Tak v *Básníku-horolezci* Cvetajevová zvukovou hříčkou, která působí téměř bezděčně, vystihuje, jak alpští horalé po dlouhé generace žijí s faktem častého umírání v horách, a Jana Štroblová její řešení přebírá, byť s jemnou lexikální interferencí (nikoli „rok co rok“, ale „z roku na rok“) a také v poněkud dořečenější podobě:

А вот — второе падение поэмы (первое — собирательное, показ того, как здесь падают «из года в год», из рода в род)...

Štroblová (BH 183):

А zde – zde je druhý pád v poemě (první byl jaksi – hromadný, zobrazení toho, jak se tu padá „z roku na rok“, jak pád přechází z rodu na rod)...

Časté je u Štroblové **převzetí formálního, to jest zvukového obrysu originálu s významovým posunem**. Snaha zachovat zvukovou totožnost tam, kde příslušné slovo či slova v češtině sice existují, ale nemají zcela totožný význam či nevyhovují strukturně, ovšem nezřídka vede ke sporným řešením:

Упоение, то есть опьянение — чувство само по себе не благое, вне-благое...

---

koncem 50. let – překládat poezii Mariny Cvetajevové? Proto, že ji dobře znám, že jsem ji dlouho a vytrvale četl. Vše stojí a padá s intonací – a ta je nepřenositelná. (...) Ne, „ondulovat povětrí“ se mi už nechce – o žádný rozsáhlejší výbor z básní Cvetajevové se nehodlám pokoušet. Přeložil jsem pět jejích esejů – tam je možné při vši obtížnosti té práce něco udělat, a kdybych k tomu měl ještě někdy v životě příležitost, chtěl bych přeložit ještě dalších pět.“ Zábrana tedy patrně nevnímala prózu Cvetajevové až tolik jako „pokračování poezie jinými prostředky“ – přinejmenším lze říct, že jeho nejsilnější tendence (intelektualizační – používání cizích slov, viz dále) míří spíše k odpoetizování esejů. Pro něj byl zjevně prvořadý význam (tím spíše je škoda, že se i do jeho překladů vloudily zbytečné chyby) – a vezmeme-li si klíčový esej celého jeho výboru – *Básník a čas* – lze si představit, nakolik byly pro něj úvahy o vztahu básníka a doby (která si básníka tak často a ráda ideologicky nárokuje) aktuální samotným svým obsahem.

Opojení, totiž opíjení, je pocit sám o sobě neblahý, vně-blahý...

Zde lze vznést námitku samozřejmě k „opíjení“, které těžko lze označit za *pocit* a navíc mu chybí zvrtná částice. Druhé řešení, které se také formou těsně přimyká k originálu, je jen diskutabilní – vzhledem k tomu, jakým směrem se myšlenka zpřesňuje (záporná charakteristika не благое se vzápětí vysvětluje jako вне-благое), se zdá, že Cvetajevová využívá členský zápor, pro ruštinu tak přirozený, k jinému sdělení, než jaké vyplývá z českého záporu slovního: nikoli že opojení je pocit neblahý, tedy záporný, ale že stojí mimo kategorie dobra a zla. Nejsem si jistá, zda zpřesňující *vně-blahý* v tomto případě dostatečně srozumitelně uvádí věci na pravou míru. Anglická překladatelka tu vzhledem ke strukturní rozdílnosti jazyků nebyla v pokušení zvukové kvality originálu zachovávat a smyslu to patrně spíše prospělo: ...intoxication is a feeling that is not good in itself, it is outside goodness...

Podobným příkladem převzetí zvukového obrysu je i pasáž o osudu lžibásníků a básníků:

Лже-поэт. Поэт. Жертва литературы. Жертва демона. Оба для Бога (дела, добра) пропали, но если пропадать, так с честью, подпадать — так под иго высшее.

Lžibásník. Básník. Jeden – oběť literatury. Druhý oběť démona. Oba dva v očích Boha (Díla, Dobra) propadli; když však zatratit, tak se ctí, když padnout – tak pod jeho nejvyšší.

Zde je otázkou zejména, zda a jak lze v češtině „propadnout se ctí“ – „propadají“ přece jen nejčastěji divadelní kusy, a to zpravidla s ostudou. Pro řešení bližší významu a nerezignující úplně na zvukovou hru přitom netřeba chodit daleko: *Oba dva jsou pro Boha (dílo, dobro) ztraceni; když se však zatratit, tak se ctí, když padnout, tak pod jeho nejvyšší.* „Být ztracen pro Boha“ znamená „být zatracen“ (zde navíc básník svobodnou volbou démona aktivně zatracuje sám sebe) a „zatratit se“ jistě lze se ctí, tj. nějakým rouhačským prométheovsko-faustovským činem. Navíc tímto řešením vzniká mezi „zatratit se“ a „padnout“ namísto vazby zvukové přirozená vazba sémantická.

Šťastněji zpravidla dopadají případy, kdy překladatelka nezůstává v zajetí formy originálu, ale **aktivně hledá českou náhradu.**

Hned na druhé straně *Umění ve světle svědomí* nacházíme problém tentokrát čistě lexikální. V originále je (jak mi potvrdila rodilá mluvčí) obsažena hříčka ve spojení правильной Армии – tedy armády „pravidelné“ (правильный se někdy používá v tomto

významu namísto регулярный), ale také „té správné“, armády Dobra. Štroblová se snaží nějak zachovat dvojznačnost, ne-li na úrovni charakteristiky celé armády, tedy na úrovni jednotlivce, tj. „voják“ a „člověk konající dobro“, a dochází ke zcela samostatnému řešení:

Нравственный закон в искусство привносится, но из ландскнехта, развращенного столькими господствами, выйдет ли когда-нибудь солдат правильной Армии?

Štroblová:

Mravní zákon se na umění vztahuje, ale což ze žoldáka, podléhajícího tolika různým mocnostem, se někdy stane vojín Armády spásy?

Podívejme se ještě na několik dalších příkladů z *Umění ve světle svědomí*, kdy překladatelka usiluje o předání stylistických kvalit originálu, tentokrát většinou rytmicko-eufonických:

«Войны и Мира» из нашего отношения не вытравишь. Невытравимо. Непоправимо.

Vojnu a mír nám z vědomí nevmýtiš. Marno mýcení. Marno vymítání. (USS 18)

Оттого-то мы, вопреки всей нашей любви к искусству, так горячо и отзываемся на неумелый, внехудожественный (против собственной шерсти шел и вел) вызов Толстого искусству, что этот вызов из уст художника, обольщенных и обольщающих.

To proto, vzdor vši lásce k umění, ta naše vřelá odezva na neobratnou, mimo-uměleckou (proti vlastní srsti jdoucí a zvoucí) Tolstého výzvu adresovanou umění, že je to výzva z úst umělcových, svedených a svůdných. (USS 18)<sup>31</sup>

Свободная разбойничья река речущая моими же устами жалобы — на что? на свое спасенье, и мое же сердце разрывается заодно с ее. Потому

<sup>31</sup> V tomto případě je příznačné i to, že si překladatelka z nejméně tří možných řešení – alternativy jsou zvábených-vábivých/vábících, zlákaných-lákajících – vybírá to *zvukově nejefektivnější*, byť má – na rozdíl od originálu – daleko silnější milostné konotace.

что вместо просто-реки — Христова река, то есть причастная совести и ответственности.

Да пребудет ее речущая игра.

Svobodná vzpurná řeka vyřikávající mými ústy žalobu — nač? — na svou spásu, a mé srdce se přitom trhá spolu s jejím. Protože místo té prostě-řeky je teď řeka Kristova, nemyslitelná bez odpovědnosti a svědomí.

Kéž přetrvá její prostořeká hra. (USS 44)

Чем, по двенадцатилетнему уже опыту, может быть наполнено все это место, занятое поэмой? Либо общими местами, ничего общего с живым местом нашей души не имеющими, либо намеренной разобщенностью искусственных построений.

Čím, po té dvanáctileté zkušenosti, může být zaplněno tolik místa, zabraného poemou? Bud' obecnostmi nemajícími nic společného se živou obcí našich duší, nebo promyšlenou roztodivností uměleckých konstrukcí (BH 177).

Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила дара (по мне — удара) — виновна.

Tím, že je mi dáno svědomí (vědomí), už jednou provždy, jakmile přestoupím jeho zákony, ať slabostí vůle, či silou nadání (toho daru-úderu), — jsem vinna. (USS 45)

V posledním případě překladatelka využívá pro alespoň částečné předání zvukového efektu **spojení** dvou substantiv **spojovníkem**. Spojovníku využívá i na jiných místech, kde nechce zcela rezignovat na stylistický efekt obsažený v originálu:

Почему из всех, кто ходит по улицам Москвы и Парижа, именно на меня находит, и внешне так находит, что пены у рта нет...

Proč ze všech, kolik nás chodí ulicemi Moskvy a Paříže, jsem uchvacována právě já, uchvacována-zachvacována, i když, viděno zvenčí, nemám pěnu u úst...(USS 44)

Этой-то последней крупницы рассудка достаточно для уцеления, дабы потом сотворился свет.

Tato poslední částčka rozumu postačí k sebezáchově, aby bylo pak stvořeno světlo-svět.

Příznačná je pro přístup Štroblové i **snaha o kompenzaci**, tj. vytváření stylisticky příznakových lexikálních řešení i v místech, kde je originál neutrální. Jedním příkladem je už využití blízkosti českého *vědomí-svědomí* v úryvku citovaném výše; další dvě ukázky téhož lze najít na jedné a téže straně *Umění ve světle svědomí* (USS 15):

...вернее, в эту секунду Пушкин распадается: на себя — Вальсингама — и себя поэта, себя — обреченного и себя — спасенного.

...nebo ještě spíš se Puškin v tu ránu rozpadá: na sebe-Walsinghama a na sebe-básníka, na sebe-zasvěcence zkázy a na sebe-nalezence spásy.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы.

Záhubou pro básníka je odříznutost od živelů. To už je lepší si podřezat rovnou žíly.

Do třetice možno citovat příklad z téže eseje, kdy se neutrální vyjádření originálu nahrazuje biblickou narážkou na „vyvolání jménem“:

Мой и всей природы бой небытию — да, но еще и полубытию, в которое погружена вещь не названная.

Můj a vší přírody boj s nebytím — ovšem, ale navíc boj s polobytím, do kterého je pohroužena věc nevyvolaná jménem. (USS 40)

Někdy u Štroblové nemůžeme mluvit přísně vzato o kompenzaci — její řešení vychází z obrazu či frazeologismu obsaženého v originále, ale přesto zaujme volbou slova či expresivitou konkrétní představy. Pěkným příkladem toho, co mám na mysli, je pasáž popisující tlak, pod nímž básník (v tomto případě Goethe) píše:

Написал ли бы Гёте после всего происшедшего второго Вертера — если, вопреки вероятности, ему бы еще раз так же до зарезу понадобилось — и был ли бы подсуден тогда? Написал ли бы Гёте — зная?

Тысячу раз бы написал, если бы понадобилось, как не написал бы и первой строки первого, будь давление чуть-чуть ниже. (Вертер, как Вальсингам, давит изнутри.)

Štroblová:

Kdyby Goethe po všem, co se stalo, napsal dalšího Werthera – pokud, pravděpodobnosti navzdory, by pro něj ještě jednou bylo tak ortelné ho psát – byl by pak hoden soudu? A napsal by, kdyby věděl...?

Potisící by napsal, pokud by to bylo tak naléhavé, stejně jako by poprvé nenapsal ani první řádku, kdyby byl tlak o něco nižší. (Werther, podobně jako Walsingham, bere pod krkem zevnitř.)

V prvním případě lze jistě Štroblové vytknout, že posunuje stylistickou rovinu od hovorovosti ruského frazeologismu ke knižnosti neobvyklého slova *ortelné*, nicméně mým cílem není v tomto případě posuzovat vhodnost řešení konkrétního místa, ale spíše dokumentovat určitou celkovou tendenci, a tou je u Jany Štroblové zřetelná snaha **zachovávat charakter originálu jako prózy básnické, expresivní a jazykově silně tvůrčí**.

Pro jednoznačné potvrzení citlivosti Jany Štroblové ke **zvukovým kvalitám originálu** uveďme ještě dva příklady, kde **řešení zvolené překladatelkou zasahuje hlouběji do významu**.

Hned na první straně překladu *Umění ve světle svědomí* – a poté na konci jeho druhé strany, v závěru celého úvodního oddílu, se v souvislosti s úvahami o tom, zda se dají na umění vztáhnout pojmy jako svatost a hřích, operuje s pojmem *eped*, tj. škoda, který ovšem překladatelka, zjevně ve snaze napodobit zvukovou efektnost cvetajevovského *zpex-eped* nahrazuje pojmem *krach*, čímž vytváří nesporně stejně efektní dvojici *hřích-krach*.

Posun, který se tímto vytváří, je ale, domnívám se, příliš velký. Za prvé – nelze pouštět ze zřetele, že Cvetajevová se mnohými odkazy na „dnešek“ implicitně vztahuje k soudobé sovětské nebo emigrační realitě, popřípadě k oběma zároveň. Termín „škodlivost“ (který má navíc v další větě jasně čitelný protiklad v „užitečnosti“) byl dozajista vztahován na umění už tehdejší dobou, v sovětském Rusku zcela určitě, ale

vzhledem k protisovětskému vyhraňování emigrace a z toho plynoucí „ideologizaci“ i tamějšího literárního prostředí, možná i v pařížských emigrantských kruzích. Pojem „krach“ se v dobových souvislostech asociačně váže spíš na hospodářskou krizi – rozhodně ne na ideologicky rigidní společenství, posuzující umění podle jeho užitečnosti či škodlivosti. Cvetajevová v textu nepřímou naznačuje, že „doba“, která si termín *сред* oblíbila, ho vztahuje i na oblast umění – a v této souvislosti „krach“ nedává příliš jasný smysl. V souvislosti s přírodou, s níž je umění v prvním oddíle srovnáváno (viz dále pasáž o toku potoka), už pak termín „krach“ nedává smysl vůbec žádný. Rozvodněný potok – jako rozpoutaný živel (viz další oddíly eseje) – způsobí *škodu*, ne *krach*.

Что такое святость? Святость есть состояние, обратное греху, греха современность не знает, понятие грех современность замещает понятием вред. Стало быть, о святости искусства у атеиста речи быть не может, он будет говорить либо о пользе искусства, либо о красоте искусства.

(...)

Итак, произведение искусства – то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо. Но сказать о всяком произведении искусства – благо, то же, что сказать о всяком ручье польза. Когда польза, а когда и вред, и насколько чаще – вред!

Štroblová:

Co je to svatost? Svatost je opak hříchu, hřích však naše současnost nezná, pojem hřích nahrazuje pojmem krach. O svatosti umění tedy u ateisty nemůže být řeč, ten bude řeč vést buď o užitečnosti umění, nebo o jeho kráse.

(...)

A tak tedy umělecké dílo je jako dílo přírody, které však má být osvětleno světlem rozumu a svědomí. Pak je k dobrému, jako slouží k dobru potok otáčející mlýnským kolem. Ale říkat, že každé umělecké dílo je blahodárné, by bylo totéž jako říkat, že veškeré potoky jsou k užítku. Jednou užitek, jindy krach, a o kolik častější je – ten krach!

Abych nezůstala pouze u kritiky – zvukovou ozvěnu slov *зрех-сред* reprodukovat sice nelze, nicméně myslím, že zde lze zachovat věrnost významu, aniž se vyjádření Cvetajevové stane příliš rozvlácným a zvukově nekompaktním. První část citace by se



dala přeformulovat s použitím dvojice *hříšnost-škodlivost*, přičemž není třeba delšího (a rytmicky méně úderného) slova *hříšnost* užívat už od začátku.

Co je to svatost? Svatost je opak hříchu, hřích však naše současnost nezná. Namísto „hříšnosti“ mluví o „škodlivosti“. Svatost umění tedy pro ateistu nic neznamená; ten bude vést řeč buď o užitečnosti umění, nebo o jeho kráse.

Druhý a patrně přijatelnější příklad toho, jak Jana Štroblová před přesným převodem významu upřednostňuje zachování nebo kompenzaci určité formální zvláštnosti textu najdeme téměř v závěru eseje na str. 47.

Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил. (...)

Если есть в этой жизни самоубийство, оно не одно, их два, и оба не самоубийства, ибо первое – подвиг, второе – праздник. Превозможение природы и прославление природы.

Štroblová:

Po dvanáct roků v jednom kuse v sobě člověk-občan Majakovskij zabíjel básníka, roku třináctého básník povstal a člověka zabil.(...)

Pokud je v tomto životě sebevražda, není jedna, jsou dvě, a stejně to nejsou sebevraždy, protože první je – práce, druhá – svátek. Přemožení přírody a oslavení přírody.

Zde opět jistě nelze podezřívat Janu Štroblovou z toho, že by neznala význam slova *подвиг*. Z jejího řešení je patrná snaha nějak nahradit zvukový efekt dvojice *подвиг-праздник*, a jelikož tentokrát na rovině zvuku vhodnou dvojici nenachází, rozhoduje se nahradit jedno ozvláštnění jiným – vložením významového protikladu *práce-svátek* (který navíc obsahuje alespoň asonanci). Hrdinství je, pravda, výraz mnohem silnější než pouhá „práce“ a pro autorčinu úctu k Majakovskému příznačný, takže se s jeho oslabením dá polemizovat (se kterým řešením těžkého místa se polemizovat nedá?), ale přinejmenším zde víme, na základě čeho se překladatel rozhodoval.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Co je na daném úryvku ovšem jednoznačně problematické, je překlad slova *природа* v *tomto konkrétním případě* jako příroda – jistěže pojem „příroda“ má na jiných místech eseje důležité místo, ale zde jde jednoznačně o (Majakovského) přirozenost – požadavek na zachování jakési „terminologické jednoty“ tady nemá žádný smysl.

Oddíl věnovaný reprodukci lexikálních a zvukových prostředků a samostatnému překladatelskému spolu-tvoření můžeme u Jany Štroblové uzavřít rozbořem jedné delší pasáže, v níž nejde o překlad izolovaných a někdy spíše ornamentálních hříček, ale kde se zvolená řešení promítají hlouběji do významu. Jedná se o část *Umění ve světle svědomí*, v níž se Cvetajevová pokouší o jakousi velmi obecnou hierarchizaci básníků. Vychází při tom ze tří běžných adjektiv, která definičně zpřesňuje a tím v daném kontextu „terminologizuje“, přičemž je používá v různých souvislostech a význam jednoho z nich i převádí do substantiva (высокий – высота). Část textu, kde se klíčová slova a argumentace na ně vázaná nevyskytují, vypouštím, nicméně pro úplné pochopení je třeba tuto část jednou větou shrnout: Высокие поэты jsou v ní charakterizováni jako básníci ducha, vznešených idejí, jejichž výlučné soustředění na určitá témata je jakousi hypertrofií části osobnosti, za niž se platí zakrněním jiných jejích složek – высокий поэт, to je „rozředěný vzduch, místo vášně – myšlenka, místo řeči – výroky/naučení“. Protože se jedná o delší pasáž, uvádím pro lepší možnost srovnání originál i překlad menším písmem na téže straně:

## Попытка иерархии

Большой поэт. Великий поэт. Высокий поэт. Большим поэтом может быть всякий — большой поэт. Для большого поэта достаточно большого поэтического дара. Для великого самого большого дара — мало, нужен равноценный дар личности: ума, души, воли и устремление этого целого к определенной цели, то есть устройство этого целого. Высоким же поэтом может быть и совсем небольшой поэт, носитель самого скромного дара — как тот же Альфред де Виньи — силой только внутренней ценности добивающийся у нас признания поэта. Здесь дара хватило как раз в край. Немножко меньше — получился бы просто герой (то есть безмерно больше).

Великий поэт включает — и уравнивает. Высокий — великого — нет, иначе бы мы говорили: великий. Высота как единственный признак существования. Так, нет поэта больше Гёте, но есть поэты — выше, его младший современник Гёльдерлин, например, поэт несравненно-беднейший, но горец тех высот, где Гёте — только гость. И великий ведь меньше (ниже), чем высокий, будь они даже одного роста. Так: дуб — велик, кипарис — высок.

(...)

Единственное исключение — Рильке, поэт не только равно-высокий и великий (это можно сказать и о Гёте), но с той же исключительностью высоты, здесь ничего не исключающей. Точно Бог, который у других поэтов духа, дав им одно, взял все, этому — это все — оставил. В придачу.

---

Высоты, как равенства, нет. Только как главенство.

## Pokus o hierarchii

Významný básník. Veliký básník. Výsostný básník.

Významným básníkem může být každý dobrý básník. Být významným básníkem, k tomu postačí veliký básnický talent. Být velikým básníkem, na to je i sebevětšího talentu – málo, je třeba rovnocenného daru osobnosti: myslí, duše, vůle – a zaměření toho všeho k jistému cíli, tedy uspořádání toho všeho dohromady. Výsostným básníkem pak může být i docela bezvýznamný básník, nositel nejskromnějšího talentu – jako třeba Alfred de Vigny, který si jen svou niternou velikostí dobyl u nás uznání být básníkem. S talentem vystačil jen tak tak. Mít ho o něco méně, byl by jednoduše hrdinou (tedy tím, co je nesrovnatelně víc).

Veliký básník v sobě výsostného zahrnuje – a vyvažuje. Výsostný velikého – ne, jinak bychom říkali: veliký. Výsostnost jako jediný příznak bytí. Není básníka většího než Goethe, ale jsou básníci – výsostnější, jeho mladší současník Hölderlin například, básník to nesrovnatelně chudší, zato obyvatel těch výšek, kde Goethe pobývá jen jako host. Vždyť i veliký je menší (nižší) než výsostný, byť byli stejně vysocí. Ano: dub je veliký, cypřiš vznešený (výsostný).

(...)

Jedinou výjimkou je Rilke, básník nejen že právě tak výsostný jako veliký (což lze říci i o Goethovi), ale i s takovou výlučností, jaká nevylučuje žádnou možnost. Jako by Bůh, zatímco u ostatních básníků ducha tím, že jim jedno dal, všechno vzal, Rilkevi – i to všechno ponechal. Nádavkem.

---

Výsostnost neexistuje jako stejnost. Jedině jako přednost.

Významových souvislostí, do nichž tři klíčová slova cvetajevovské klasifikace vstupují, je řada. Pro větší přehlednost posuzujme tuto trojici postupně jako dvě dvojice – *большой поэт* vs. *великий поэт* (rozdíl kvantitativní, ve formátu osobnosti) a *великий поэт* vs. *высокий поэт* (rozdíl také kvalitativní, v typu osobnosti).

Překlad první dvojice jako *významný* vs. *veliký* básník, je myslím, optimální (moc jiných řešení se, pravda, ani nenabízí). Slovo *významný* není ovšem tak všestranně použitelné jako *большой*: *большой* v sobě lépe spojuje oba odstíny, jichž Cvetajevová využívá ve zdánlivě tautologické druhé větě – vlastní „velikost“ nadání i „významnost“, tedy status dotyčného jakožto básníka v očích jeho okolí.<sup>33</sup> Ostatně všechna tři spojení, která celou pasáž uvozují (*Большой поэт. Великий поэт. Высокий поэт.*) lze pojímat i jako cvetajevovskou citací slyšeného, toho, jak o básnících mluví „lidé“. Překlad termínu *большой* slovem „významný“ proto nutí Janu Štroblovou k určitým ústupkům – zejména ke zlogičtujícímu překladu oné „tautologické“ druhé věty úryvku (*Большим поэтом может быть всякий — большой поэт/ Významným básníkem může být každý dobrý básník.*) V ostatních případech užití obou adjektiv překládá Štroblová podle smyslu, tzn. nenahrazuje mechanicky každé *большой* slovem *významný*. Žádné podstatné ztráty tím nevznikají, jen napětí mezi jednotlivými užitími obou slov se někdy přesouvá na jiné místo.

Trochu problematický začne překlad být, když do hry vstupuje třetí pojem – *высокий*. Vzhledem k tomu, že Cvetajevová využívá celého významového rozpětí tohoto slova, od fyzické představy výšky až po představu „vysokých“, tj. vznešených idejí, přičemž v obraze *высоких поэтов* jako obyvatel nebes, hájemství ducha, se obojí propojuje, je třeba v češtině zvolit slovo, v němž je výška nějak přítomná. „Výsostný“ je opět téměř jediné řešení, nechceme-li rezignovat na to, že má mít překlad podobu *shodného* přívlastku a nemá působit násilně (už proto, že Cvetajevová se, tak jako mnohokrát ve svých esejích, pravděpodobně odráží k vlastním, zpřesňujícím úvahám od „běžného úzu“). Otevřeme-li SSJČ, zjistíme navíc podle citací, že přes odlišnou frekvenci a stylové zařazení celý významový rozsah slova *výsostný* dosti přesně odpovídá ruskému *высокий*.

Problém nastává ovšem se spojením „výsostný básník“, které bychom přirozeně chápali ne jako vymezení uměleckého *typu*, ale jako prosté označení *velikosti* talentu, přičemž text originálu v jednom místě tento význam přímo popírá (v češtině dost nelogicky „výsostným básníkem pak může být i *docela bezvýznamný básník, nositel nejskromnějšího talentu*“). Zde se dá překladu pomoci snad jedině tím, že se překladatel pokud možno vyhne přímému spojení obou slov a zároveň protiklad zbytečně nevyhroťtí, např. „výsostný pak může být i *celkem nevýznamný básník*“.

<sup>33</sup> Větu pak lze číst asi tak, že za *významného básníka* může být pokládán každý, kdo má *velký básnický talent*.

Pro další ilustraci protikladu *великий – высокий* volí Cvetajevová kontrastní představu dvou stromů. Zde opět vzniká překladatelský problém, nicméně Štroblová se u spojení adjektiva *высокий* s představou cypřiše moudře uchyluje k doplňující charakteristice *вznešený*, která čtenáře „navádí“ na příslušný významový odstín slova *výsostný* v závorce.

Předposlední řešení, u nějž je třeba se zastavit, je charakteristika Rilka jakožto básníka с тою же *исключительностью высоты*, здесь *ничего не исключающей*. Zde se Štroblová vyhýbá nutně klopotnému překladu spojení *исключительность высоты* (při zachování terminologické jednoty by vznikla krajně nepěkná „výlučnost výsostnosti“). Význam originálu tím poněkud zobecňuje a pozastírá (s *takovou výlučností, jaká nevyklučuje žádnou možnost*), nicméně vzhledem k širšímu kontextu, v němž je tento výrok dovysvětlen, se nic podstatného neztrácí.

Nejspornější je, domnívám se, překlad závěrečného výroku (*Высоты, как равенства, нет. Только как главенство.* / Výsostnost neexistuje jako stejnost. Jedině jako přednost.). Cvetajevová těmito slovy charakterizuje „výsostnost“ jako příznak bytí, který nutně zatlačuje všechny ostatní příznaky do pozadí, a shrnuje tak celý předchozí výklad. Přestože je závěrečná věta podepřena celým kontextem, takže patrně nezůstane v češtině nepochopena, domnívám se, že zde by byl navzdory abstraktnosti originálu na místě překlad více interpretační, například:

Výsostnost nikdy není – jednou z vlastností. Vždy tou jedinou/nejvlastnější.

Pokud bychom měli po mnoha ukázkách přístupu Jany Štroblové k originálu – tj. spíše výjimečných ukázkách překladatelské pasivity (příklad s protikladem *душе a ducha* na str. 43) a mnohem častějších příkladech překladatelské aktivity, někdy sporné, ale většinou prospěšné – zhodnotit překlad tohoto úryvku, myslím, že se dá označit za vyváženou kombinaci respektu k originálu a vlastního tvůrčího vkladu. Ten se zde nepromítá do žádných výrazně originálních překladatelských řešení, ale je vidět spíše v pečlivém přemýšlení o celku a v drobných úpravách, díky nimž tento celek, tak pevně provázaný a determinovaný třemi „nepřeložitelnými“ pojmy, drží i v češtině pohromadě.

#### 8.6.2. Reprodukce lexikálních a zvukových prostředků originálu u Jana Zábrany

Jakkoli u Jana Zábrany je k dispozici více výchozího materiálu než u Jany Štroblové, zřetelných dokladů o snaze postihnout i jiné než významové kvality originálu najdeme u něj méně, byť eseje, které překládal (BČ, ELDR, BK), nejsou co se týče jazykové vynalézavosti o nic chudší než *Umění ve světle svědomí* či *Básník-horolezec*.

I Zábrana se samozřejmě v případech, kdy to jde, **nechává inspirovat zvukovým obrysem originálu**:

Маяковского нужно читать всем вместе, чуть ли не хором (ором, собором).

Majakovského musejí číst všichni společně, div ne chórově (sborově, souborově). (ELDR 177)

Pěkným, byť spíše výjimečným příkladem **samostatného řešení zvukové souhry** dvou klíčových pojmů je další charakteristika Majakovského v téže eseji. V pasáži, z níž jsme tu už jednou citovali a v níž se mluví o Majakovského sklonu zveličovat vlastnosti milovaných či nenáviděných předmětů svých básní, překládá Zábrana dvojici *собоp-забор*, z níž by se při neutrálním překladu stalo značně neeufonické *chrám-plot*, s invencí i úctou k originálu:

Чувства Маяковского не гипербола. Но живой человек — гипербола. В случае любви — собоp. В случае ненависти — забор, то есть эпос наших дней: плакат.

Zábrana (ELDR 184):

Majakovského city nejsou hyperbola. Živý člověk však je hyperbola. V případě lásky je to dóm. V případě nenávisti je to plot nebo strom, to jest epos našich dnů: plakát.

Zdvojení druhého pojmu v překladu, domnívám se, nevadí – zvukový efekt tří „o“ a rýmu *dóm-strom* tento zásah víc než vyváží. Navíc nejenže strom stejně jako plot lze použít k vylepení plakátu – a vykřičení „plakátové“ nenávisti – *plot nebo strom* ve spojení s nenávistí vyznívá, alespoň pro mou obraznost, samo o sobě dost sugestivně: vždyť jak často se při výkonu „revoluční spravedlnosti“ právě u ohrad/plotů lidé střílejí a na stromy věší.

U Zábrany najdeme i drobné příklady **kompenzace jazykové hry** na místech v originále bezpříznakových, ovšem žádný z nich není ani zdaleka tak výrazný jako Štroblové překlad *обpеченного* a *спасенного* coby „zasvěcence zkázy“ a „nalezené spásy“. Hned na první straně *Бáсника а času* využívá Zábrana blízkosti českých slov „volnost“ a „volit“:

Всякий волен выбирать себе любимых, вернее никто своих любимых выбирать не волен.

Zábrana (BČ 43):

Každý má volnost volit si své lásky, přesněji řečeno nikdo nemá volnost volit si své lásky.

Podobně o pár stran dále v téže eseji překládá spojení *печать неюта* jako „pečeť bezdomoví“, což mu opět umožňuje nenápadně vsunout element jazykové hry:

На поэте – на всех людях искусства – но на поэте больше всего – особая печать неюта, по которой даже в его собственном доме – узнаешь поэта.

Zábrana (BČ 51):

Na básníkovi – na všech lidech umění – ale na básníkovi nejvíc – lpí zvláštní pečeť bezdomoví, podle které dokonce v jeho vlastním domě lze – poznat básníka.

Na rozdíl od Jany Štroblové ovšem u Zábrany prakticky **nenajdeme výraznější významové posuny** či mírná „znásilnění“ významu **kvůli reprodukci zvukových kvalit originálu** – rozhodně nic srovnatelného se zásahy do významu, které provádí Štroblová při překladu dvojic *подвиг-праздник* či *грех-вред* a stejně tak takřka **žádné kopírování zvukové formy originálu, proti němuž lze v češtině vznést vážné námitky z důvodů významových či gramatických** (typ *opojení- opíjení, neblahý- vně-blahý* u Štroblové).

Zábrana také neutralizuje příznakové záporné neologismy typu не-земля, не-край, не-век, z ukázek na str. 29:

беспредельно являет все, что не-край и не-век  
objevuje se neomezeně všechno, co není země a není doba

беспредельная понимаемость не-земли  
pochopení mimozemské, bez hranic

V tomto případě je to ovšem východisko zjevně nepřijatelnější – vzhledem k tomu, že v češtině se členský zápor, z nějž záporné neologismy Cvetajevové vycházejí, užívá jen

zřídka, by analogicky vytvořená podstatná jména vyznívala v překladu daleko podivněji a transformací v adjektiva (vše ne-místní a ne-časové) by se příliš nezískalo. (V esejích, které překládala Jana Štroblová uvedený typ záporných substantiv nenajdeme, nicméně ojedinělé příklady jiného tvoření slov pomocí spojovníku Štroblová překládá se zachováním příznaku:

наконец, рожденного ребенка загоняли обратно в лоно, и еще дальше  
— в до-бытие  
jako by živé, na svět přišlé dítě zaháněli nazpět do lůna, a ještě dál – do před-  
bytí.)

Proti poměrně malému počtu dokladů samostatné jazykové tvořivosti v Zábranových překladech lze postavit **mnoho případů, kdy se překladatel cíleně soustředí pouze na význam** – a ten ovšem pak, nezatížen snahou reprodukovat jiné složky originálu, předává jasně a koncizně. Výmluvným příkladem takového postupu je už citovaný začátek eseje *Básník a čas*, kde Cvetajevová vypočítává možné důvody neochoty lidí vnímat čtenářsky či divácky náročné umění:

У стариков усталость (она и есть отсталость), у обывателя  
предустановленность, у живописца, не любящего современной поэзии,  
— заставленность (головой и всего существа) — своим.

Zábrana (BČ 43):

U starců je to únava (z níž také plyne zaostalost), u měšťáka to je předpojatá  
zkostnatělost, a malíř, který nemá rád současnou poezii – je příliš plný (od hlavy až  
k patě) – svého umění.

Charakteristické je v tomto směru srovnání přístupu obou překladatelů k jedné a téže zvukové hříčce. Zvukové ozvěny slov дар – удар využívá Cvetajevová nejen v již citovaném příkladu z *Umění ve světle svědomí* (pro snadnější srovnání uvádím originál i překlad Jany Štroblové znovu v poznámce pod čarou<sup>34</sup>), ale i v *Eposu a lyrice dnešního Ruska*, kde Jan Zábrana překládá takto:

---

<sup>34</sup> Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила дара (по мне — удара) — виновна.

Tím, že je mi dáno svědomí (vědomí), už jednou provždy, jakmile přestoupím jeho zákony, ať slabostí vůle, či silou nadání (toho daru-úderu), – jsem vinna. (USS 45)



...они равны только в одном: силе. В силе творческого дара и отдачи.  
Следовательно, и в силе, по нас, удара.

Zábrana:

...jsou si rovni pouze v jediném: v síle. V síle tvůrčího talentu a odevzdání.  
Tudíž i v síle, s níž nás zasáhnou.

Toto srovnání není rozhodně myšleno jako kritika na Zábranovu adresu – jednak je zachování hříčky v jeho případě o něco složitější (slova, jež si zvukově odpovídají, se nacházejí dál od sebe, ve dvou různých větách) a jednak jeho překlad vytváří právě jasným předáním významu, prostým vši křečovitosti, velmi silnou pointu.

### **Intelektualizační tendence Jana Zábrany – používání cizích slov**

Specifickým problémem je v překladech Jana Zábrany používání cizích slov versus slov domácích. V oddíle věnovaném rozboru základních stylistických rysů originálu jsem se vzájemným poměrem slov domácího (nebo přinejmenším slovanského) původu ke slovům cizím zvlášť nezabývala, protože bez srovnání s překlady se originál nejeví z tohoto hlediska jako nějak výrazně příznakový, lexikálně vychýlený směrem k domácí slovní zásobě (navíc je tu a tam protknutý cizojazyčnými francouzskými nebo německými citáty). V Zábranově překladu ale místy eseje dostávají právě používáním slov cizího původu namísto domácích o dost jiný charakter – a poznámka Cvetajevové v jednom místě eseje *Epos a lyrika dnešního Ruska*, v němž se *omlouvá, že musí použít cizího slova*, konkrétně slova „reminiscence“, pak v českém textu plném cizích slov vyznívá zvláště, ne-li přímo absurdně.

Rozdíl mezi četností cizích slov v Zábranově textu a v textu originálu je samozřejmě někdy dán neexistencí kontextově vhodného českého protějšku a konečně i časovou vzdáleností vzniku originálu a překladu. Srovnání s překlady Jany Štroblové přesto ukazuje, že u Zábrany jde tendence k používání cizích slov výrazně za hranice nutného a vzhledem k překladatelově menší snaze předávat či kompenzovat (zejména lexikální) vynalézavost originálu pak dále posiluje „intelektualizovaný“ charakter překladu.

(BČ)

...поэтическая сводка вещь неубедительная, таскать поэта в хвосте политики – непроизводительно.

...poetický referát je věc nepřesvědčivá, vláčet básníka jako přívěsek politiky je nerentabilní (55)

Два встречных движения: продвигающегося возраста и отодвигающегося, во времени, художественного соответствия.  
Dva pohyby opačným směrem: postupujícího věku a ustupující, v čase, umělecké ažurity. (52)

Рильке не есть ни заказ, ни показ нашего времени...  
Rilke není ani objednávkou, ani demonstrací naší doby...(59)

Если всякое творчество, т. е. всякое воплощение — дань человеческому естеству, это — сугубая дань естеству и как таковая сугубый грех перед Богом.  
Jestliže každá tvorba, tj. každá realizace je daň lidské přirozenosti, toto je dvojnásobná daň přirozenosti a jako taková dvojnásobný hřích před Bohem.  
(57)

Tento poslední příklad z eseje *Básník a čas* vyžaduje komentář. Oním „dvojnásobným hříchem“ se zde míní básníkova vědomá služba politickým či jiným požadavkům doby – tedy čemusi „lidskému, příliš lidskému“. Tvorba je jako *zhmotňování, vtělování* – tedy propůjčování *dočasné a nedokonalé* hmotné podoby věcem *věčným* – vždy daň lidské přirozenosti (pomíjivosti, tělesnosti), ale takováto tvorba „na objednávku doby“, tj. spíše určité skupiny lidí, kteří si osobují právo mluvit jejím jménem, už je daní přílišnou, říká zde (podle mého názoru) Cvetajevová. Aby bylo – v intencích originálu – alespoň minimálně srozumitelné, proč je tvorba daň lidské přirozenosti, je třeba si uvědomit vazbu slova *воплощение* na slovo *плоть* (tělo, hmotná podstata jako protiklad ducha). Tuto vazbu ovšem překlad slovem „realizace“ naprosto zastírá.

Mnoho dalších příkladů intelektualizace, která se projevuje používáním cizích slov i cizojazyčných citátů, najdeme ve zbývajících dvou esejích – jsou to příklady často dost nenápadné, ale v úhrnu skutečně poměrně výrazně posouvají charakter textu:

(BK)

...ни Байрон, ни Маяковский, для славы не пускают в ход – лиры...  
...ani Byron, ani Majakovskij kvůli slávě neangažují lyry (26)

...все общие места обывательщины...  
... to vše jsou loci communes měšťáctví (11)

Балмонт пьет, многоженствует и блаженствует

Balmont pije, je polygamista a erotoman (30)

(ELDR)

Пастернак – поглощение, Маяковский – отдача. Маяковский – претворение себя в предмете, растворение себя в предмете. Пастернак – претворение предмета в себя, растворение предмета в себе, да и самых нерастворяющихся предметов...

Pasternak je absorpce, Majakovskij je odevzdání. Majakovskij je proměna sebe v objektu, rozplynutí se v objektu. Pasternak je proměna objektu v sebe, rozplynutí předmětu v sobě: ano, i těch nejnerozpustnějších objektů... (180)

Тайнопись – Пастернак.

Kryptografie, to je Pasternak. (186)

Иносказание (Пастернак)

Alegorie, to je Pasternak. (186)

Исключенность юмора у Пастернака...

Eliminace humoru u Pasternaka (186)

Мы природу слишком очеловечиваем...

Příliš antropomorfizujeme přírodu (189)

За порогом стихов Маяковского – ничего: только действие.

Единственный выход из его стихов – выход в действие.

Za prahem Majakovského veršů není nic: pouze akce. Jediné východisko z jeho veršů je východisko do akce. (190)

и так далее до бесконечности

a tak dále, ad infinitum (195)

Его дар его от всех его собойцов – отъединил, от всякого, кроме разговорного, дела отставил.

Jeho talent ho od všech jeho spolubojovníků – soudruhů – separoval, odstavil ho od jakékoli práce kromě konverzace. (191)

V posledním případě se opět jedná i o významové znejasnění – slovo „konverzace“ vzbuzuje spíš dojem salónního rozhovoru, kdežto tady jde jednoduše o to, že Majakovskij, rozený člověk činu, byl svým talentem „odsouzen“ k tomu působit jako člověk slova, ačkoli mu kůže básníka byla malá. Je samozřejmě možné, že spojením разговорное дело se tu myslí spíše než vlastní tvorba jeho „besedy s pracujícími“, tedy činnost na „kulturní frontě“, nicméně i tak je slovo *konverzace* dost zavádějící.

Na mnoha místech, která jsem citovala, by bylo, myslím, možné se bez podstatných ztrát cizím slovům vyhnout, například:

Rilke není ani objednávkou, ani odrazem/projevem naší doby.

Příliš si přírodu zlidšťujeme./ Příliš si do přírody promítáme člověka.

Přesto se domnívám, že Zábranův silný **sklon k intelektualizovanému vyjádření s daleko vyšším podílem cizích slov** není vždy jen podvědomou a nereflekтовanou tendencí, ale někdy spíš výsledkem určité volby. Na některých místech, kde překladatel volí na rozdíl od originálu cizí slova, je totiž řešení „domácími“ prostředky možné jen za cenu víceslovného opisu. Například by bylo nutné převést význam, který je u Cvetajevové obsažen ve jméně, do rozvitého slovesa či přímo do vedlejší věty (přičemž ovšem původní jméno v textu nezřídka funguje jako jakýsi termín, který ulpí ve vědomí čtenáře<sup>35</sup>). Pokud by se překladatel chtěl vyhnout cizím slovům, text by tak na některých místech ztratil lakoničnost (danou soustředěním point do jednoslovných substantivních výrazů – kryptografie, ažurita, akce), nebo by bylo třeba výrazněji zasáhnout do větné stavby a tím i do rytmu vět. Vezměme si jen poměrně vyhraněný příklad s použitím slova „ažurita“. První řešení je Zábranovo, citované už výše, druhé je můj pokus o přeformulování téhož bez použití cizího slova:

Два встречных движения: продвигающегося возраста и отодвигающегося, во времени, художественного соответствия.

Dva pohyby opačným směrem: postupujícího věku a ustupující, v čase, umělecké ažurity.<sup>36</sup> (BČ 52)

<sup>35</sup> „Terminologizační“ účinek jmen lze ukázat i na (spíše výjimečném) případě, kdy Zábrana překládá nominálně slovesné vyjádření Cvetajevové – tam, kde Cvetajevová ústy hypotetických klevetníků líčí spíše Balmontův momentální stav (мноgoженствует и блаженствует), jej Zábranův jmenný – a navíc zesilující – překlad (polygamista a erotoman) zařazuje pevně do určité „třídy“ mužů.

<sup>36</sup> Slovo „současnost“ zde samozřejmě použít nelze, protože to je klíčovým pojmem celého eseje, vykládaným v trochu jiných souvislostech, a jeho použitím na tomto místě by vznikl zmatek.

Dva pohyby opačným směrem: čím více postupuje věk umělce, tím hlouběji do minulosti ustupuje doba, do níž svou tvorbou patří.

Občasná překladatelská dilemata – a nutnost volit mezi dvěma „zly“ – tedy opět způsobuje to, o čem už byla řeč výše, totiž Cvetajevové schopnost využívat přirozených vlastností ruštiny. Větší nominálnost ruštiny ve srovnání s češtinou je sama o sobě systémovou vlastností jazyka, ne rysem individuálního stylu, je tedy bezpříznaková a nebylo by třeba ji zachovávat, ale **v okamžiku, kdy se jmenné výrazy stávají autorskými quasi-termíny či pointami výkladů**, kdy je jejich zachováním ve jmenné podobě podmíněno i zachování celé stavby věty (jež svou symetrií, rytmiizací apod. podporuje význam), **hrozí jejich víceslovným opisem rozmělnění**. Není-li pak jednoslovné vyjádření možné jinak, než použitím cizího slova, lze toto použití ospravedlnit. Totéž platí i obecněji, při volbě mezi jednoslovným překladem (třeba i slovesným) a překladem víceslovným – leckdy je zkrátka třeba zvažovat, zda obětovat spíše sevřenost a údernost dikce, nebo dokonalou jazykovou čistotu a eleganci.

Tak jako jsme u Jany Štroblové blíže zkoumali jeden složitější překladatelský úkol, kde volba lexikálních řešení silně ovlivňuje srozumitelnost a vůbec významovou strukturu textu (pasáž o významných, velikých a výsostných básnících), podívejme se na podobně zajímavý případ i u Jana Zábrany. Jde o překlad jedné z cvetajevovských dichotomií v popisu Majakovského a Pasternaka. Překladatelský problém v originálu je tu tentokrát soustředěn do pouhých dvou vět, nicméně použité termíny vstupují do významových souvislostí, které prorůstají celým textem:

Тайнопись – Пастернак. Явнопись, почти пропись – Маяковский.

Cvetajevová zde bere dvě skutečně existující slova („tajné písmo“ a „šablona“, popřípadě „kliše“, „banalita“) a zcela v souladu se slovtvornými principy ruštiny k nim dotváří vlastní třetí, neologismus явнопись, který organicky včleňuje mezi ně. Výsledek je více než efektní. Není to dáno jen opakováním slovního kořene, ale i významovou hrou – mluví se jakoby o (grafické) formě vyjádření (šifrované písmo vs. obtahovací šablona), ale ta je i metaforou pro obsah, pro to, *jaké věci* Pasternak a Majakovskij říkají. Nejlépe je toto napětí vidět na slově пропись, které tu hraje v obojím významu – v onom metaforickém, formálním jako „šablona“, tj. to nejstandardizovanější možné písmo, které znají a poznají všichni, a tedy protiklad k osobnímu „tajnému písmu“ Pasternakovu, a v obsahovém slova smyslu pak jako „banalita“, tj. vystupňování neologismu явнопись (psaní/říkání věcí zjevných jasným, jednoduchým způsobem).

Zábrana překládá takto:

Kryptografie, to je Pasternak. Čistopis, téměř vzoropis, to je Majakovskij.

V Zábranově překladu se zajímavě střetává jeho sklon k používání slov s výraznou cizí pečeti a snaha být práv jazykové hře originálu. U překladu prvního „termínu“ volí z možných variant (šifra, tajné písmo/tajný kód, kryptografie) slovo „nejcizejší“ a navíc složené,<sup>37</sup> u dalších dvou cvetajevovských termínů pak domácí výrazy i formálně co nejbližší originálu, které ale významově netvoří protiklad k pasternakovské *kryptografii* (opakem *čistopisu* je *koncept*, ne tajné písmo) a nepostihují celý smysl metafor. Při rozhodování o tom, jaká významová a interpretační souvislost zmíněných tří slov je hlavní, je totiž třeba mít na zřeteli celý text – a v něm nalézáme mimo jiné i výrok Все творчество Маяковского балансировка между великим и прописным. Navíc bezprostředně po dvojvěté metafoře, kterou se zabýváme, následuje rozvedení, dovysvětlení:

«Черного и белого не покупайте, да и нет не говорите» – Пастернак.

Черное, белое. Да, нет – Маяковский.

Пропись tedy ve cvetajevovské metafoře zjevně nese především význam „černobílé vidění“, „šablonovitost“ – ostatně nesmíme zapomínat na ono klíčové почти. Ideální překlad zde jistě nenajdeme, nicméně abych pouze nekritizovala a naznačila, jakým směrem se podle mého názoru měl Zábranův překlad spíše ubírat, předkládám vlastní, taktéž nedokonalý pokus o řešení<sup>38</sup>:

Šifra – Pasternak. Zjevnost, takřka šablona – Majakovskij.

Uvedený příklad – a stejně tak rozbor „klasifikace“ básníků z pera Jany Štroblové – nemá sloužit jako předstupeň k vynesení definitivního verdiktu nad prací obou překladatelů. Že pasáž v překladu Jany Štroblové se dá (snad až na závěrečnou větu) hodnotit spíše kladně, kdežto pasáž v Zábranově překladu už méně, je víceméně shodou okolností. Oba úryvky jsem zvolila především jako ilustraci toho, jak široké souvislosti mohou mít u Cvetajevové překladatelská řešení konkrétních pojmů – ilustraci, která je

<sup>37</sup> Je ovšem třeba podotknout, že slovo *шифр* používá sama Cvetajevová ještě v jednom metaforickém srovnání, které poměrně těsně následuje za naším citátem.

<sup>38</sup> Osobně bych byla, vzhledem ke zvukové souhře slov *šifra-šablona* ochotna použít slovo *šifra* na tomto místě a cvetajevovské *шифр* dále v textu, které má tentokrát protiklad ve dvouslovném pojmenování (*шифр* – световая реклама) nahradit také dvouslovným „tajný kód“.

pro úplnost tohoto rozboru nezbytná, protože většina ostatních citovaných příkladů lexikálních a zvukových „hříček“ nemá ve významové struktuře textu tak důležitou roli.

Snad se, zejména v komentáři k těmto pasážím, dopouštím tak jako sama Cvetajevová „prohřešku vůči žánru“ – namísto shrnujícího tónu diplomové práce se uchyluji k jakémusi překladatelskému „myšlení nahlas“ a dokonce se odvažuji předkládat vlastní variantní řešení. Domnívám se nicméně, že bez malé ukázky či pomyslné rekonstrukce detailního překladatelského uvažování, kterou do této práci několikrát zahrnuji, nelze skutečnou kritiku provádět – zejména pak nelze překladatele kritizovat za nedostatečný ponor do originálu.

## 9. Shrnutí

K hlubšímu stylistickému rozboru jsem si zvolila celkem šest esejů Mariny Cvetajevové, v nichž je výrazněji zastoupena analytická složka. V českých překladech těchto esejů jsem hodnotila míru významové přesnosti, schopnost rozpoznat a předat stylistické kvality originálu a také schopnost vlastní jazykovou tvořivostí (ovšem v intencích originálu) nahradit ztráty vznikající na místech, kde osobitost autorčina rukopisu nelze prostředky češtiny předat v úplnosti nebo vůbec. Uvedené vlastnosti překladů jsem sledovala jednak na obecnější úrovni (jaké rysy autorčina stylu jsou nejobtížněji reprodukovatelné, jakých odůvodněných či neodůvodněných interferencí se překladatelé typicky dopouštějí apod.) a jednak jsem srovnávala překladatelský přístup Jany Štroblové a Jana Zábrany.

Z posuzování podle prvního kritéria – významové přesnosti – vyplynulo především, že české překlady trpí poměrně velkým množstvím chyb (v zájmu spravedlnosti znovu dodejme, že to platí nejvíce pro překlady Zábranovy a že právě v jeho překladech jde nejčastěji a nejzjevněji o chyby z pouhé nedbalosti). Nejde o to, že by se ke čtenáři nedostaly hlavní myšlenky esejů – ty jsou v textech v různých obměnách vysloveny tolikrát a s takovou naléhavostí, že ani vysoké procento chyb nezabrání celkovému porozumění a obecné vyznění esejů je i při čtení překladů silné (vycházím z vlastní čtenářské zkušenosti při prvním setkání s esejí, tj. asi deset let *před* psáním této práce). Při podrobnějším zkoumání se ale na mnoha místech významová síť kvůli překladatelským omylům trhá – a jako autorka tohoto rozboru jsem se přirozeně musela sama sebe ptát, jak je možné, že jsem se na týchž místech nezarazila už kdysi jako čtenář. Myslím, že odpověď na tuto otázku, jakkoli je jen domněnkou, může být do jisté míry i klíčem k tomu, proč omyly neodhalili sami překladatelé a redaktoři. Emocionalita prozaického stylu Cvetajevové podle mého názoru vytváří z textu jakýsi plynulý „energetický proud“, kterým se čtenář nechá unášet, takže sleduje hlavní linku, ale necítí

potřebu zastavovat se u drobných nesrovnalostí a temných míst, a pokud je vůbec zaregistruje, považuje je za jakýsi omluvitelný autorský svéráz. Jelikož se eseje na některých místech přibližují původním zdrojům cvetajevovské prózy, tj. tónu deníkového záznamu či osobního dopisu, takováto občasná „non sequitur“ se v nich přijímají o to snadněji. Až při srovnání s originálem si pak čtenář uvědomí, že Cvetajevová je v rámci svého pojmosloví a určitých axiomů důsledně logická a žádnou podobnou shovívavost nepotřebuje.

Kromě samotného faktu velkého množství chyb vyplynul ze zkoumání překladů ještě poměrně zřetelný rozdíl v tom, jak přistupují k významové složce esejů Jan Zábrana a Jana Štroblová. Pro Zábranu (odhlédneme-li od neúmyslných zkreslení) je význam na prvním místě a nepodřizuje jeho sledování snaze reprodukovat formu (maximálně k originálu něco přidává, ale téměř nikdy neprovádí výraznější významové posuny). Jana Štroblová vnímá obsah a styl více ve vzájemné souhře a je ochotna podřítit významové hledisko reprodukci lexikálních a rytmicko-eufonických prostředků originálu – zpravidla ovšem nezachází tak daleko, aby se originálu zpronevěřovala.

Posuzování podle druhého kritéria – rozlišování příznaků autorského stylu – ukázalo, že pro zachování tohoto stylu mají význam některé slovosledné a syntaktické interference, tj. případy, kdy překladatelé kvůli zachování celkové sémanticko-rytmické organizace věty přenášejí do češtiny slovosled či větné vazby typičtější pro ruštinu. Zajímavé při tom je, že u Jany Štroblové se její vnímání cvetajevovského rytmu (častá akcentace slov pomocí pomlček, rytmicky důrazné pointy na koncích vět apod.) občas promítá do překladatelských řešení i tam, kde je originál formulován neutrálně. Je to zjevně důsledek toho, že Štroblová má zkušenost s překládáním básní Cvetajevové, v nichž hraje rytmus ještě zásadnější roli, a obecně je dikcí „své“ autorky více poznamenaná. Silnější sklon k nestandardnímu jazykovému vyjádření ovšem u ní někdy vede i ke zbytečným gramatickým interferencím.

Jaký byl výsledek posuzování podle třetího kritéria, už částečně vyplývá ze srovnání v předchozích odstavcích. Ze dvou posuzovaných překladatelů se Jana Štroblová jeví jako ten jazykově aktivnější. Zejména tam, kde jde o reprodukci lexikálních a zvukových prostředků originálu, se více snaží hledat samostatná řešení, popřípadě kompenzovat ztráty, které nutně vznikají i při sebevětší vynalézavosti překladatele. Tuto vědomou snahu mi ostatně J. Š. v rozhovoru o svých překladech a o některých konkrétních řešeních sama potvrdila. Zároveň vyjádřila i názor, že Janu Zábranovi (jehož osobně znala) byla exaltovanost Cvetajevové osobnostně hodně vzdálená.<sup>39</sup> Snad i tím se dá částečně vysvětlit Zábranův sklon jazyk esejů poněkud

---

<sup>39</sup> Podle vyjádření Jany Štroblové se to promítá i do jeho překladu *Pokusy o žárlivost*, básně, která byla v českých rusistických kruzích známá a překládána (zjevně i muži, kteří měli k ženskému pohledu na svět hodně daleko jako J. Z.) zejména kvůli tomu, že za jejího adresáta byl původně mylně považován



odpoetizovávat a intelektualizovat.<sup>40</sup> I zaměření jen na přesný převod myšlenek by jistě bylo jako překladatelské stanovisko přijatelné – jak už jsem se zmínila, zejména esej *Básník a čas* musel být samotným svým obsahem pro Jana Zábranu hodně aktuální. Pokud ale překladatel přijme takovouto koncepci, tím spíše mu nelze tolerovat tak velké množství významových chyb, jaké najdeme v překladech Zábranových.

## 10. Závěr

Z toho, co bylo řečeno o významových nedostatcích českých překladů, plyne, že při případné reedici některého z posuzovaných esejů (ale i dalších próz zařazených do tří českých výborů, s nimiž jsem pracovala) by rozhodně byla na místě dodatečná revize textu. Bude-li tato diplomová práce i další podklady k ní<sup>41</sup> moci posloužit jako základ takové revize, splní tím jeden ze svých účelů.

A co říci na závěr? Snad to, že esejistická próza Cvetajevové je natolik náročná, že ke získání „optimálních“ překladů by bylo nejspíše třeba zkombinovat přednosti vícera překladatelů – erudici a věcný přístup Jana Zábrany, který se nedopouští zbytečných interferencí a dokáže střízlivě rozpoznat místa, kde je rozumnější se soustředit pouze na význam či kde je „nejmenším zlem“ poznámka pod čarou, tvořivost Jany Štroblové a její cit pro zvukovou souhru a rytmus, a konečně obrovskou dávku pečlivosti při sledování významových nuancí (tu prokázala, bohužel, pouze autorka překladů anglických).

---

Pasternak. Zde se ale nemohu opřít o vlastní srovnání; s J. Š. jsem mluvila poměrně těsně před dokončením práce a překlad, publikovaný pouze časopisecky, se mi už nepodařilo dohledat.

<sup>40</sup> Pro zajímavost jsem zjišťovala, zdali se podobný sklon projevuje i v jiném Zábranově esejistickém překladu, obsahově blízkém některým částem *Umění ve světle svědomí* – Spenderově *The Making of a Poem* (viz poznámka pod čarou na str. 38). I u Zábranova překladu Spenderových úvah o inspiraci, vzniku básní a duševních stavech básníka se dá jistá „intelektualizační“ tendence vystopovat, ale nevystupuje zde tak výrazně (Spenderův text není tak citově angažovaný) a navíc lze při překladu z angličtiny některá užití cizích slov přičíst prostě překladatelskému automatismu (např. *vision* – vztaženo k obrazu, který vyvstává v básníkově fantazii – opakovaně překládáno jako *vize* namísto *představa*, *idea of music* jako *idea hudby* namísto *představa hudby* či *myšlenka na hudbu*, což je v daném kontextu přirozenější apod.)

<sup>41</sup> V podkladech k práci mám kromě těch citovaných přirozeně zachycené a doložené i mnohé další omyly a nepřesnosti; navíc ve výboru s překlady Jana Zábrany jsem kolacionovala i vzpomínkové prózy *Můj Puškin* a *Duch v pasti*, byť jsem se nakonec rozhodla soustředit se na eseje v užším slova smyslu.

## 11. Doplněk k problematice esejů – styčné body cvetajevovské esejistiky v užším slova smyslu a vzpomínkové prózy M. C.

Zejména ty prozaické práce Mariny Cvetajevové, které jsou věnovány jednotlivým kolegům básníkům a které jsou v mém výběru „esejů v užším slova smyslu“ zastoupeny *Světelným lijákem a Básníkem-horolezcem*, mají styčné body se vzpomínkovou prózou. Ostatní portréty básníků, tj. ty nespojené s recenzí díla ani s obecnější analytickou charakteristikou „tvůrčího typu“, pak podle mého názoru patří přímo do kategorie vzpomínkové prózy spíše než esejistiky. Jelikož se v díle Cvetajevové oba tyto žánry vyvíjely současně, ráda bych v samostatném dodatku k diplomové práci, v níž jsem zkoumala především autorčiny analytičtější texty, věnovala prostor i próze čistě vzpomínkově-autobiografické, v níž se v ryzí podobě objevuje ono několikrát připomínané cvetajevovské мифотворчество. Protože ale jde o doplněk k esejům, tedy o hledání styčných ploch s nimi, ne o autonomní a stejně podrobný rozbor, pomímám dialogy, bez kterých je autorčina autobiografická próza jinak samozřejmě nemyslitelná, a vybírám si pasáž spíše popisně-charakterizační – úryvek z možná nejpopulárnější vzpomínkové prózy Cvetajevové, *Vyprávění o Soněčce*. Na něm chci ukázat jednak, jaké stylistické rysy jsou typické pro tento žánr, nakolik se shodují s osobitostmi autorčiny esejistiky, které jsem popsala v hlavní části práce, a samozřejmě také, na jaká hlavní úskalí naráží překladatel při jejich převodu do češtiny.

### 11. 1. Stručný rozbor originálu

Pro analýzu jsem si zvolila úvodní charakteristiku jednoho z přátel Cvetajevové z Druhého studia MCHATu, Vladimira Alexejeva („Volodi“), který je vedle samotné Soněčky Holidayové či později slavného Jurije Zavadského dalším z protagonistů *Vyprávění*. Marina Cvetajevová se s ním podle údaje ve *Vyprávění* seznámila na sklonku roku 1918 a přátelila se s ním půldruhého roku, do jeho odjezdu „na jih“, podle všeho na frontu občanské války, kde beze stopy zmizel.

Úryvek (v příloze na str. 112-118) začíná popisem Volod'ovy tváře, postavy a hlasu a už v prvních odstavcích jsme magií slov vtaženi do autorčina prožívání, téměř do nitra její paměti. Vybavování (tak jako v esejích rozvíjení myšlenky) zde probíhá přímo před očima čtenáře – za jeho spoluúčasti se s láskou odkrývají jednotlivé vrstvy paměti a je znovuobjevován blízký člověk. Slova dávají povstat obrazu, *slovo se stává tělem*:

Первое слово к его явлению – статья, и в глазах – сразу – стан:  
опрокинутый треугольник, где плечам дано все, поясу – ничего.

Первое впечатление от лица – буква Т и даже весь крест: поперечная морщина, пересекающая брови и продолженная прямолинейностью носа.

Но здесь – остановка, потому что все остальное зрительное было – второе.

Голос глубокий, изглубока звучащий и потому отзывающийся в глубинах. И – глубоко захватывающий, глубокое и глубоко захватывающий.

Но – не певчий. Ничего от инструмента, все от человеческого голоса в полную меру его человечности и связок.

Весь с головы до пят: - Voilà un homme!

## Syntax

Nesmírně důležitou úlohu hraje i v autobiografické próze Cvetajevové rytmus. Pro eseje je nejtypičtější rozvíjení a významové i rytmické gradování myšlenky k lakonické pointě, nejčastěji na ploše jednoho odstavce, ale někdy i jedné věty. **Práce myslí se promítá do jazyka**, do opakování a postupného propracovávání se k přesnější a úplnější formulaci (závorky, vsuvky). I v rozebíraném úryvku najdeme anaforická opakování, důvěrně známá z esejů (Первое слово к его явлению... Первое впечатление от лица...Первая встреча... Первое слово этого глубокого голоса... Первое слово – мне). Namísto rozvíjení a zpřesňování jedné myšlenky tu ale máme co do činění spíše s postupným splétáním a propojováním jednotlivých vjemů-vzpomínek.

**Jazyk** v daném úryvku **odráží práci paměti** i jinak. Úsporná eliptická syntax a jmenné věty nemají význam jen pro rozmanitost tempa a udržování pozornosti čtenáře, ale podle mého názoru věrně imitují samotné rozpomínání se, ožívování už vybledlého obrazu, které přinejmenším v mysli básníka jako „člověka slova“ opravdu může probíhat právě pomocí **klíčových slov**. Tento proces je vlastně výslovně zachycen na samém začátku: Первое слово к его явлению – статья. I dál je tato „metoda klíčových slov“ patrná: *Homme*. Темный. Прямость. **Úspornost** se přitom týká jen gramaticky zbytných slov – голос (*у него был*) глубокий – není v rozporu se **zpřesňováním představy**. To pak má obdobnou povahu jako v esejích zpřesňování myšlenky postupným rozvíjením od holé věty až po složitější strukturu (Голос глубокий, изглубока звучащий и потому отзывающийся в глубинах. И – глубоко захватывающий, глубокое и глубоко захватывающий).

Zejména pro začátek popisu Volodi je tedy příznačná úspornost, jistá **zámlkovitost a promyšlené změny tempa**, v němž je sdělován obsah. Jako by autorka nechávala do člověka padat obraz za obrazem, sdělení za sdělením, **v přesně určeném rytmu**, tak aby vyvolaný účinek byl maximální (i tato práce se vjemy je v úryvku výslovně přiznaná: *Но здесь – остановка, потому что все остальное зрительно было – второе*). V dalším rozvíjení charakteristiky, kde prostý popis ustupuje líčení prvních setkání, jmenné věty ustupují, ale lakoničnost zůstává a odráží se tentokrát ve strohém, téměř holém výčtu dějů, všeho, co proběhlo mezi M. C. a Volod'ou na samém začátku vztahu. I zde se rytmus a syntaktické členění spolupodílí na významu – rychlým sledem krátkých vět Cvetajevová jakoby přímo tempem řeči ilustruje rychlost, s jakou se mezi ní a Volod'ou vytvořilo porozumění a přátelství (*Сразу позвала. Пришел на другой день с утра – пошли бродить. Был голоден. Поделили и съели с ним на улице мой кусок хлеба.*) Vynechávkami osobních zájmen a segmentací do krátkých vět navíc dosahuje účinku hovorové řeči – jako by líčila celý zážitek v hovoru někomu blízkému a známému. Tak nastoluje pocit intimity, vtahuje čtenáře do svého vztahu k Volod'ovi. Někdy se také uchyluje k **technice skrytého rozhovoru** (srv. s fiktivními citacemi názorů či otázek „běžného čtenáře“, s jejichž pomocí se posouvá tematická linka esejů) a přímo odpovídá na pomyslnou otázku (*Разговоры? Про звезды... О чем еще? Об Иоанне д'Арк...*)

Je zajímavé, že na konci vybraného úryvku začíná být syntax méně příznaková, věty méně eliptické a rozvitější. Jako by byl základní portrét, základní dojem, jež Cvetajevová tvoří oním přesně načasovaným vpouštěním vjemů a informací do čtenářovy mysli (*Темный ... Прямость – и твердость.*), už hotov, stvořená postava může začít jednat a i autorka se o ní může volněji rozhovět, protože už je „na scéně“, čtenář ji má jasně před očima.

Charakteristické rysy syntaxe daného úryvku tedy jsou: eliptičnost, časté používání pomlček ve jmenných pasážích, krátké odstavce a střídání tempa, tj. úseků, kde se sdělení segmentuje do krátkých, téměř holých vět (někdy se setkáváme i s parcelací v rámci jedné věty: *Никогда стихов – я ему. Не говорила, не писала.*) a úseků rozvitějších. Celou syntax prostupuje velký cit pro rytmus, který je pro Cvetajevovou alfou a omegou i v poezii, a snaha vrátit váhu jednotlivému slovu, osamostatnit ho a dát mu naplno zarezonovat v mysli čtenáře.

## Lexikon

Při rozboru lexikální stránky lze navázat na to, co bylo řečeno o syntaxi. **Důraz na jednotlivé slovo, jeho vyčleňování z konvenčních syntaktických vazeb** a oprošťování od všeho, co si lze domyslet, logicky soustřeďuje pozornost na jeho význam. O **metodě „klíčových slov“** už jsem se ostatně zmínila (a myslím, že je to jen jiný název pro to, co

Irina Ševelenko nazývá v autobiografické próze Cvetajevové „poetikou detailu“). Na lexikální rovině proto mohou v překladu nastat potíže tam, kde klíčová slova mají více významů a uvádějí do pohybu vícero asociací (v esejích nacházíme tytéž problémy například při metaforické charakteristice Majakovského a Pasternaka – viz komentář k překladu slova пропись v hlavní části práce, str. 93).

Problém vzniká už u prvního „klíčového“ slova – *стать*. Do hry tu vstupuje nejen substantivní význam, postava, souměrnost tělesného složení, ale i sloveso *стать*, spojené s vertikální polohou, vzpřímeností (viz dále slova *прямота* a *прямоть*) a vzhledem k další charakteristice, k Volod'ově fyzickému i psychickému tíhnutí k mužskosti a mužnosti, k „sebedovršení“ v jasné životní roli, koneckonců i *стать* ve smyslu *совершаться, перейти из одного состояния в другое*. V tomto případě je ale vzhledem k fyzickému popisu postavy, který následuje, celkem jasné, že tento význam zůstává v pozadí.

Zajímavá je i dvojnásobnost dalšího klíčového slova, francouzského *homme*, které znamená „člověk“ i „muž“. Francouzský citát přichází po pasáži, v níž se mluví o *lidském* projevu a hlasu (v protikladu k hudebnímu nástroji); i samotné *Ecce homo*, jehož je francouzský citát pouhým překladem, se vztahuje k člověku obecně. V textu, který bezprostředně následuje, je ale už důraz spíše na významu „muž“ (oproti chlapci) a tento význam se později ještě vícekrát připomene, naposledy na samém konci úryvku (на *его настоящем месте: морском и мужском*). Překladatelský problém v samotném textu ale nutně nevzniká, pokud překladatel ponechá francouzský citát v originále a v poznámce pod čarou uvede oba významy.

Někdy může být u klíčového slova potíž ne s jeho mnohovýznamovostí, ale jen s **výběrem přesného odstínu**, nuance, která nejlépe odpovídá originálu významově a zároveň i z hlediska frekvence, kolokability apod. To je třeba případ slova *замечательный*, kterým je Volod'a charakterizován v reprodukované přímé řeči.

Nejtěžší z hlediska „klíčových“ slov mohou být pasáže, kde se popis rozvíjí výhradně jejich prostřednictvím, kde na sebe navazují v lakonickém řetězci, v němž není možné pojmy zdvojovat či dovysvětlovat (*Прямоть – и твердость. И даже – непреклонность. При полнейшей открытости – непроницаемость*). Tam, kde jeden abstraktní pojem „vyrůstá“ z druhého, navazuje na něj a upřesňuje ho, může případná nepřiléhavost překladových řešení, daná buď neobratností překladatele, nebo skutečnou neexistencí vhodného ekvivalentu, vadit asi nejvíc. Přesný protějšek se přitom překladatel někdy musí pokusit i sám stvořit – Cvetajevová ve snaze o co nejpřesnější popis zrakového i psychického dojmu používá místy hodně **neobvyklá abstrakta**, která i sama vytváří (*статуя, крайней явленностью своей и выявленностью ставящая глазам предел каждой точкой своей поверхности*). Paralela s užíváním abstraktních

slovesných podstatných jmen v esejích (место не только нашей устремленности, но и отбрасываемости) je opět zjevná.

Kromě problému klíčových slov, který se jeví jako hlavní, lze na lexikální úrovni poukázat ještě na používání zpodstatnělých přídavných jmen, popřípadě zpodstatnělých přivlastňovacích zájmen, což je typický rys ruštiny, který Cvetajevová jen rozvíjí tvorbou vlastních výrazů tohoto typu (голос захватывающий... *глубокое* и *глубоко захватывающий*, мне – *мужественным* в себе, *прямым* и *стальным* в себе, делиться было не с кем, *наше* с ним было глубже любви...). Zde je v češtině zpravidla nutné víceslovné rozvedení, často i do vedlejší věty. Tím se ovšem jednak oslabuje hovorová intimita originálu a jednak se často může výrazně změnit i rytmus sdělení a věta se stane příliš rozvleklou.

Konečně, občas může působit problém také prosté spojení substantiva s adjektivem, pokud se v něm odráží o něco větší abstraktnost ruštiny oproti češtině (на его настоящем месте: морском и мужском; „mořské místo“ by v češtině znělo daleko nepříjemněji, byť i v ruštině je to spojení nepochybně příznakové).

### Lexikálně-zvukové jevy

Další skupina problémů, na něž chci upozornit, spadá v podstatě také do rozboru lexika, ale od ostatních lexikálních jevů se liší tím, že zasahuje i do oblasti zvukové podobnosti či morfologické příbuznosti slov. Jsou to případy, v nichž se odráží přirozená schopnost i **potřeba Cvetajevové myslet „z jazyka“** a v těsné souvislosti s ním, a to **nejen jeho významy, ale i rytmem a zvukem**.

Pěknou ukázkou je už první věta celého popisu se slovy *стать* a *стан*, která jsou zvukově i etymologicky příbuzná a navíc obě úderně jednoslabičná, což umocňuje onen už zmiňovaný dojem náhlého vybavení, jediného okamžiku, v němž obraz člověka znovu povstane skrze slovo. Podobným příkladem **myšlení skrze rytmus (slovní a větný přízvuk) a eufonii** (v tomto případě aliteraci a shodu koncovek) je i již citovaný úderný závěr – на его настоящем месте: морском и мужском (srovnejme s nesčetnými příklady „zvukových ozvěn“ v esejích, např. путями труда и чуда, из-за частной, несчастной любви apod.). Podobných míst je v úryvku samozřejmě více:

Счастье без завтрашнего дня, без его ожидания: выхаживания его большими шагами по улицам, выстаивания ледяными ногами – ледяными ночами – у окна...

...еще бы час постояли – и оказался бы ледяной дом, и мы в нем...

Trochu jinou ukázkou téhož je postupné **zpřesňování a rozvíjení významu pomocí slov odvozených od téhož slovního kořene** – už několikrát citovaná pasáž o hlasu, který je *hluboký* (tónem), ozývá se *zhlobi* (místo, zdroj) a *hluboce* (tj. intenzivně) zasahuje v člověku to *nejhlubší* (tj. nejvnitřnější). Podobným, byť ne tak efektním příkladem takového „slovotvorně-tvaroslovného myšlení“ může být i pasáž o neproniknutelnosti Volod'ovy fyzické podstaty: Такой рукой не тронешь, а тронешь – ни до чего... не дотронешься, ничего в ней не затронешь... Na konkrétnější rovině – popisu člověka – se zde setkáváme s tímž prostředkem, která Cvetajevová v esejích tak působivě používá při popisu složitějších jevů, např. umělecké inspirace: Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает: средство держания (нас – стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости... Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих то руках.

Konečně, někdy nabývá toto myšlení skrze jazyk, které je ještě o mnoho příznačnější pro verše M. C. (a koneckonců pro verše všech opravdu velkých básníků) podobu přímé slovní hříčky: красная молодежь... наверное прекрасная. Ta se ale vyskytne jaksí mimochodem a z textu nijak rádobyefektně nevyčnívá, protože vyrůstá z obecné podstaty cvetajevovského jazyka.

## Interpunkce, grafické členění

Všechny hlavní prostředky osobité cvetajevovské interpunkce – a zejména pomlčky – nacházíme přirozeně i v autobiografické próze. Tak jako v esejích pomlčky často oddělují vsuvky či vydělují a tím zdůrazňují rematickou část věty.

В Москве 1918-1919 г. из мужской молодежи моего круга – скажем правду – осталась одна дрянь.

(Как потом выяснилось – это впечатление его статуарности было ошибочное, но это – потом выяснилось, и я этой ошибкой полтора года кормилась, на этой ошибке полтора года строила – и выстроила.)

V posledním případě (строила – и выстроила) se odsazením pointy pomlčkou možná podtrhuje i autorská sebereflexe (a jemná sebeironie?), výslovné přihlášení se k tomu, čemu jsme dali název mýfotворчество, tedy k budování vlastního, vnitřně prožívaného a přetvářeného obrazu blízkých lidí, který má už jen volný vztah k „obyčejné“ skutečnosti.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Toto téma se připomene ještě jednou při popisu loučení s Volod'ou, kdy vypravěčka najednou s úžasem shledává, že Volod'a, kterého vidí teprve podruhé na denním světle, není černovlasý, jak se jevil za nočních

Ironii (tentokrát vůči nositelům zčistajasna účelově „objeveného“ talentu) podtrhává interpunkce (trojtečka) i v následujícím případě:

Сплошные «студийцы», от войны укрывающиеся в новооткрытых студиях... и дарованиях.

Nejvýrazněji ovšem vystupuje role interpunkce ve vyprávěcích pasážích:

Помню поднятую, все выше и выше поднимаемую руку – и имя Фламариона – и фламарионы глаз, только затем глядящих в мои, чтобы мои поднялись на звезды. А сугроб все рос: метели не было, были – звезды, но сугроб, от долгого стояния, все рос – или мы в него вращались? – еще бы час постояли – и оказался бы ледяной дом, и мы в нем...

Zde se pomocí pomlček – prodlev – vyprávěný děj rytmitizuje a jakoby znovu uvádí do pohybu, postupně, vjem po vjemu, se přehrává ve vědomí čtenáře (např. v první větě je to: gesto ruky – vyslovení jména – pohled z očí do očí a obrácení tváře ke hvězdám). Kdyby Cvetajevová děj tímto způsobem nerozčleňovala, vše sdělované by čtenář vnímal jaksi více naráz, slitě, statičtěji a v důsledku toho i méně intenzivně (помню поднятую, все выше и выше поднимаемую руку и имя Фламариона и фламарионы глаз...). **Práce s interpunkcí**, tedy s rytmem, je u Cvetajevové i **prací s časem sdělovaného**, což platí jak pro eseje, tak pro autobiografickou prózu. V esejích Cvetajevová udržuje naši pozornost tím, že zpřítomňuje, dynamizuje své myšlení – slova či věty, jež následují za jejími pomlčkami, zejména jsou-li i lexikálně propojeny s tím, co pomlčce předchází, vzbuzují téměř dojem asociací či zpřesnění vznikajících v reálném čase (Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает...). Stejným způsobem se jí v autobiografické próze daří zpřítomňovat minulost a pocitově do ní „vtahovat“ čtenáře.

Druhým prvkem, jenž má v dané pasáži výraznou úlohu, je členění do odstavců. Snad ještě častěji než v esejích se zde setkáváme s odstavci jednovětými, které jsou lakonicky formulovaným shrnutím toho, co předchází – v tomto případě se jejich prostřednictvím graficky vyčleňují abstraktnější, obecnější charakteristiky, završující konkrétní popis:

---

разговору, а он на její ohromení реагирует такто: Марина Ивановна, боюсь, – в голосе под слоем шутки явная горечь, – что вы и все остальное мое видели по-своему! Всего меня, а не только (презрительный жест к волосам) – это!

– А если – разве плохо видела?

– Нет, Марина Ивановна, хорошо, даже слишком хорошо, потому и боюсь с вами – дневного света. Вот я уже оказался – русым, а завтра бы оказался – скучным.



Весь с головы до пят: – Voilà un homme!

Этот юноша носил лицо своего будущего.

Těmto větám je třeba věnovat zvláštní pozornost (myšleno spíše obecně – citovaná dvojice není z překladatelského hlediska obzvlášť obtížná), podobně jako v esejích pointám, k nimž směřuje gradačně vystavěná myšlenka.

## 11.2. Problémy překladu

Překlad *Vyprávění* pořídila Hana Vrbová, jedna z velkých postav českého překladatelství z ruštiny a především jedna ze dvou překladatelek veršů M. C. Myslím, že obecně je to překlad poměrně zdařilý, nicméně i tak se v něm leccos z rysů originálu oslabuje a někdy dokonce ztrácí. V rozboru se nechci zabývat detaily překladu Hany Vrbové, které mají význam jen pro tento konkrétní úryvek, a nepůjde v něm také primárně o hodnocení její překladatelské práce (na to je ukázka příliš krátká). Zaměřím se spíše na jevy, které mají obecnější platnost a poukazují k hlavním problémům překladu tohoto cvetajevovského žánru (co se v překladu děje s úspornou jmenností a maximální sémantickou „zatěžkaností“ originálu, jak se stavět k interpunkci apod.). Při rozboru překladu už nebudu oddělovat hledisko syntaktické, lexikální, lexikálně-zvukové a interpunkční; spíše chci sledovat, jak jsou – s využitím všech jazykových prostředků – na jednotlivých místech respektovány obecné rysy textu, o nichž byla řeč (úspornost a přesnost vyjádření, hovorovost, intimita atd.).

Už první věta úryvku je z překladatelského hlediska hodně zajímavá:

Первое слово к его явлению – статья, и в глазах – сразу – стан:  
опрокинутый треугольник, где плечам дано все, поясу – ничего.

První, co se mi vybaví, když na něj pomyslím, je postava – a před očima mám okamžitě stan – převrácený trojúhelník, v němž ramena jsou vše a pas vůbec nic.

Oproti originálu je překlad daleko explicitnější, méně strohý a bez jakýchkoli elips. Také poměr sloves a jmen je výmluvný, v ruském textu osm ku jednomu (beru-li slovo статья jako substantivum), v českém pět ku čtyřem. Tyto proměny ale samy o sobě nejsou žádným selháním překladatelky; je to daň odlišnosti jazykových systémů a tomu, že styl Cvetajevové zde vychází z přirozených tendencí ruštiny. Co ovšem už lze překladu

vytknout, je mírný, ale přesto nezanedbatelný posun – zatímco autorka mluví o *slovu*, které se jí při pomyslení na Volod'u vybaví jako první (Первое слово к его явлению – статья...), tj. snaží se *pojmenovat* to základní na Volod'ovi, skoro by se dalo říci podstatu Volodi jako „jevu“, „úказу“, překladatelka říká *první, co se mi vybaví...je postava*. Tím ovšem poukazuje spíše k vizuální představě těla, ne ke slovu, k *pojmenování*, které je pro básníka – a pro Cvetajevovou v této próze – klíčové.<sup>43</sup>

Teprve po slovu následuje zraková představa: и в глазах – сразу – стан. U první věty lze samozřejmě dlouho polemizovat nad oběma víceznačnými slovy – vzhledem k tomu, že v substantivním významu je slovo *статья* (postava) prakticky synonymem slova *стан*, by bylo na první pohled logičtější brát první z těchto slov spíše jako sloveso a teprve druhé ve významu „postava“. Působivou víceznačnost slova *статья* a jeho dvojakou možnou povahu, substantivní i slovesnou, ovšem napodobit nelze a použití slovesa jakožto základního slovního „klíče“ k Volod'ovi naráží na větší překážky, než je tomu u podstatného jména – kromě výběru nejlepšího významového odstínu je otázkou i forma – infinitivní jako v originále, či jiná? V každém případě volba slovesné náhrady slova *статья* by tlačila překladatele hned v první větě k výběru jedné z mnoha možných variant a k výrazné osobní interpretaci. Volba substantivní náhrady „postava“ je neutrální; vzniká ovšem otázka, co se slovem *стан*. Překladatelka, těžko říci, zda záměrně či pod vlivem zvukové podobnosti, pracuje s představou *stanu* (snad vypůjčenou z obecnějšího významu slova *стан* jako „ležení“, „tábor“), kterou se snaží dost neúspěšně postihnout Volod'ovu postavu (*obrácený* trojúhelník *стан* příliš nepřipomíná). Na obhajobu užití tohoto slova lze uvést jeho jednoslabičnost, která tak jako v originále podporuje dojem náhlého vybavení – onen „okamžik, kdy se slovo stává tělem“.

U úvodní věty úryvku si snad ani nelze představit řešení, s nímž by se nedalo polemizovat – a obtížnost jejího řešení jen dokumentuje, jak složité někdy pro překladatele je být práv cvetajevovské „poetice detailu“.

Další odstavce popisu jsou po syntaktické stránce také méně jmenné a dějovější (opět připomínám, že se nezastavuji u podrobností nepodstatných pro obecnější problematiku, např. u nepřiliš šťastných slovních spojení – *rovná přímka* apod.):

Первое впечатление от лица – буква Т и даже весь крест: поперечная морщина, рассекающая брови и продолженная прямолинейностью носа.

---

<sup>43</sup> Podobný jemný rozdíl mezi zrakovým dojmem a nevizuální charakteristikou působí potíže i na jiném místě: *весь* – omezenost od okolujících věcí (spíše vizuální) – *celý ztělesněný odstup od věcí* (častěji psychické).

První dojem z jeho obličeje připomíná písmeno T nebo ještě spíš dokončený kříž: příčnou vrásku roztínající obočí prodlužuje rovná přímka nosu.

Tu povinné, tu fakultativně prováděné doplňování určitých sloves spojené s explicitací jde někdy až za hranice textu:

Но здесь – остановка, потому что все остальное зрительное было – второе.

Vrbová:

Ale tady už mi paměť vypovídá, protože všechno ostatní, co mohl zaznamenat zrak, bylo už podružné.

Cvetajevová se přitom v průběhu textu k vnějšímu popisu Volodi ještě vrací dalšími detaily, které vzhledem k pečlivosti, s jakou se jim autorka věnuje, rozhodně nejsou *podružné*, jen mají přijít na řadu později (zřejmě proto, že i „historicky“ je Cvetajevová zaznamenala až při dalších setkáních). Překlad tu vzbuzuje dojem, že autorka nemá úplně kontrolu nad tím, co sděluje (*tady už mi paměť vypovídá...*), kdežto originál působí i zde dojemem portrétního malovaného promyšleně a s láskou, tah po tahu, a neříká nic jiného než „tady se zastavíme“, tj. nebudeme se *ted'* zahlcovat podrobnostmi.

Úskalí lakonického stylu Cvetajevové lze dobře ukázat na závěru oné už několikrát citované pasáže o hlasu.

Но – не певучий. Ничего от инструмента, все от человеческого голоса в полную меру его человечности и связок.

Vrbová:

Ale hudbě se nepodobal, nepřipomínal žádný nástroj, byl to hlas člověka v plném smyslu slova, hlas tryskající z člověčenství, z lidských hlasivek.

Aniž překladatelka dělá jakoukoli chybu, něco tu zjevně přebývá. Je tu najednou jaksi více slov; to, co se v originále říká v jednom kompaktním celku, se zde spíše postupně „aproximuje“, jakoby až na druhý pokus a s větší dávkou patosu (hlas člověka *v plném smyslu slova*, hlas *tryskající z člověčenství*). Zároveň se tu tedy cosi i ztrácí nebo přinejmenším oslabuje: dojem prostoty, kompaktnost vyjádření a lakonická cvetajevovská „přesnost na první zásah“. Oslabuje se i působivý bezprostřední kontrast a zároveň provázanost abstraktního a konkrétního,

psychického a fyzického, tak typická pro styl, jímž Cvetajevová Voloděvu popisuje (в полную меру его человечности и связок).

Větší lexikální „dořečenost“ a syntaktická úplnost bez elips a přerывů oslabuje také dojem hovorovosti, intimity a emocionality:

Сразу стала звать Володечкой, от огромной благодарности, что не влюблен, что не влюблена, что все так по хорошему: по надежному.

Vrbová:

Z obrovské radosti, že se do mě nezamíloval, že já jsem se do něj nezamílovala, že náš vztah je tak dobrý a spolehlivý, začala jsem mu hned říkat Voloděčko.

Cvetajevová nejprve uvede prostý fakt (Сразу стала звать Володечкой...) a teprve pak volně připojuje vysvětlení – jednoduché a rytmicky úderné díky elipse všeho, co si lze domyslet (что не влюблен, что не влюблена), a hovorově důvěrné díky použití vazby se zpodstatnělými adjektivy (все так по хорошему: по надежному). V překladu se celé sdělení integruje do složitějšího větného celku, v němž je hlavní věta až na samém konci, významové dominanty (не влюблен, не влюблена, по хорошему: по надежному) v něm tak rytmicky nevynikají a navíc jsou vyjádřeny explicitněji a bez hovorového nádechu (že náš vztah je tak dobrý a spolehlivý).

Zejména posledně uváděný příklad zachází samozřejmě do velkých jemností – při standardních nárocích na překlad zde nelze Haně Vrbové prakticky nic vytknout. Podstatné je ale to, že v okamžiku, kdy se takto nepatrně, nenápadně (a do značné míry zákonitě, nezávisle na překladateli) mění povaha překladu oproti originálu na více místech, výsledný dojem může být docela podstatně odlišný.

V jiných případech ovšem překlad posouvá český text oproti originálu stylisticky „výš“ zbytečně – zejména to platí pro některá lexikální řešení. Vezměme si třeba krátké otázky na obsah vzájemných rozhovorů – jakoby ozvěnu otázek čtenáře v pomyslném dialogu: Разговоры? Про звезды... О чем еще? V češtině: *O čem jsme hovořili? O hvězdách... O čem ještě jsme hovořili?* Posun k syntaktické úplnosti je v češtině přirozený, co ovšem trochu vadí, je právě lexikální řešení. *Hovořit* má dnes knižní nádech; navíc *hovoří* se zpravidla v kontextech oficiálních a veřejných, tedy přímo protikladných situací, o niž jde v tomto úryvku (je ovšem otázka, zda stylistické zařazení slova nebylo v době vzniku překladu jiné – text byl poprvé publikován v roce 1978).

Z dalších ne úplně vhodných lexikálních řešení, která oslabují emocionalitu originálu<sup>44</sup> lze uvést volbu slova *pozoruhodný* jako (v daném kontextu) zjevně nejméně šťastného protějšku ruského *замечательный*, o němž jsme se zmiňovala už v úvodním rozboru:

O tomto Volod'ovi mi již celý rok vyprávěl Pavlík a vždy se stále stejným nezbytným přívlastkem – pozoruhodný. „U nás ve Studiu je jeden pozoruhodný člověk – Volod'a A.“)

Toto je docela poučný příklad – naprosto obyčejné slovo, u něž není problém ani s přílišnou abstraktností, ani s bohatými, v úplnosti nepostížitelnými asociacemi; jde jen o to vybrat mu z palety možností situačně nejvhodnější protějšek a i tady se dá z přílišného překladatelského automatismu (nebo spíš při soustředění na problémy jiné, zjevnější) sáhnout vedle. Těžko si lze představit, že někdo v rozhovorech o jiném člověku celý rok opakovaně používá tak málo emocionálně „nabité“ slovo jako je české *pozoruhodný*. Navíc český výraz *pozoruhodný* se častěji váže k jevům či předmětům než k osobám („pozoruhodná vytrvalost“, „pozoruhodný výkon“). Vhodnějším řešením co do frekvence a kolokability by tu bylo, ne-li přímo „skvělý“ či „báječný“, tedy alespoň „moc zajímavý“.

Jinak jsou klíčová slova řešena zpravidla adekvátně – zvláštní volbou je jen výrazně knižní překlad slova *темный* jako „smavý“, což je slovo, jehož význam „snědý“ je už v SSJČ z roku 1989, tedy pouhých deset let po publikaci překladu, označen jako řídký, oproti významům „usměvavý“, „úsměv budící“ a (!) „světlý“. Spolu s dalšími řešeními, např. překladem slova *юноша* coby „jinoch“ opět posunuje stylistickou rovinu textu ke knižnosti (a to i když zohledníme dobu vzniku překladu).

Pokud jde o další z jevů, o nichž jsem hovořila v rozboru originálu, tj. o ono již zmiňované „myšlení skrze jazyk“ – zejména rytmus, eufonii a slovotvorné vztahy, na mnoha místech se s ním překladatelka potýká úspěšně, např.:

Зрительно – прямота, внутренне – прямоть.

Na pohled z přímých čar, vnitřně přímočarý.

Zdařilý, byť nutně mnohem explicitnější, je i překlad závěrečné aliterující dvojice:

---

<sup>44</sup> Emocionalitu oslabuje z dnešního hlediska samozřejmě i používání tvarů ukazovacích zájmen *tento, tato* či knižního tvaru příslovce – *již*. To je ovšem zjevně dáno časovým odstupem od doby vzniku překladu a možná přímo dobovou redakční normou.

... а наоборот – может быть впервые увидела его на его настоящем месте: морском и мужском

...dokonce jsem ho snad naopak poprvé spatřila na jeho pravém místě, na místě, kde má hlavní roli moře a muž.

Méně přesné, byť přijatelné je zacházení se zvláštními cvetajevovskými abstrakty:

...статуя, крайней явленностью своей и выявленностью ставящая глазам предел каждой точкой своей поверхности.

...byl sochou, která každým svým jevem a projevem, každým bodem svého povrchu určuje zraku nepřestupitelnou hranici.

Myslím, že tady je jazyk M. C. hodně nekonvenční – charakteristika tu dál rozvíjí onen парадокс полнейшей открытости а непроницаемости. Překladatelka namísto toho zaměňuje kvantitativní vyjádření (*každým jevem a projevem*) s intenzitou vlastnosti (*úplnou zjevností a projeveností/zpřítomněností* [své podstaty]). Posledně uvedené řešení zní možná zvláštně, ale Cvetajevová v originále nepochybně také a jistě by se daly vymyslet i varianty další.

Zastavme se ještě u interpunkce a větného členění. Hana Vrbová interpunkci značně přibližuje běžnému úzu – pomlčky ponechává jen v menšině případů, nejčastěji u vsuvek, a neutralizuje také některé dvojtečky. Podle mého názoru je to řešení odůvodněné, protože interpunkce, jakkoli je pro vyznění originálu nesmírně důležitá, je jen jedním z prostředků jeho rytmico-sémantického členění a ve chvíli, kdy se prostředky ostatní (zejména počet, délka a přízvuk použitých slov) v překladu nutně mění, nemá zpravidla smysl v textu umístění pomlček či jiných interpunkčních znamének mechanicky zachovávat. Navíc v češtině nemá pomlčka v psaných textech takové „domovské právo“ jako v ruštině (kde ji díky její neutrální funkci při náhradě slovesné spony najdeme vícekrát i v textech stylově naprosto neutrálních), takže by množství pomlček v českém textu mohlo být po čase vnímáno jako únavná stylistická manýra. Pro překladatele je podle mého názoru důležité především uvědomovat si *funkci* pomlček v originále – jejich úlohu při zdůrazňování point či při zpřítomňování, „rozhýbávání“ vyprávěného děje – a ponechávat je jen tam, kde se jejich efekt nedá napodobit jinými prostředky.

### 11.3. Shrnutí

Rozebíraný úryvek z *Vyprávění o Soněčce* samozřejmě nepostihuje celou problematiku autobiografické prózy Cvetajevové. Celkem přesvědčivě na něm ale lze ukázat, jak se podobné prostředky, jaké autorka používá v esejích, uplatňují v trochu jiné žánrové oblasti. Snad ještě výraznější roli než v esejích zde hraje rytmus vět, členění textu do odstavců a interpunkce. Daleko více pak vystupuje do popředí citová angažovanost cvetajevovského stylu. Zatímco v esejích jde především o důkladné osvětlení nějaké teze a její dovedení do širších souvislostí, vzpomínková próza, byť také plná obecnějších postřehů (zejména o mezilidských vztazích), je ze všeho nejvíc láskyplným znovuožíváním obrazu konkrétních lidí a naplňováním onoho už jednou citovaného kréda „kdo jednou byl, musí být navždy – a to je starost básníků“. Je ovšem třeba velké překladatelské citlivosti, aby protagonisté cvetajevovských próz – zejména ti, kteří si tak jako hrdinové *Vyprávění* nestačili „pojistit“ svou nesmrtelnost i jinak – ožili ve vědomí čtenářů jiné národnosti stejně plasticky jako v ruském textu. Ještě důležitější než významové detaily popisů zde podle mého názoru je celkový tón a věrohodnost vypravěčského hlasu. Opět se lze vrátit k tomu, co o próze Cvetajevové říká Josif Brodskij:

Эффект достоверности повествования может быть результатом соблюдения требований жанра, но может быть и **реакцией на тембр голоса, который повествует**. Во втором случае и достоверность сюжета и самый сюжет отходят в сознании слушателя на задний план как дань, отданная приличиям. За скобками остаются тембр голоса и его интонация. (Brodskij 61)

Jde tedy o témbř hlasu, který *udrží* naši pozornost a v němž by neměly zaznívat falešné tóny (tj. především tóny z neodpovídajících stylových rejstříků). Přes všechnu složitost esejů, která je dána především těsným propojením slovotvorných a zvukových vazeb s argumentací, myslím, že překladatel vzpomínkových próz pracuje s handicapem nemenším. Jak jsme viděli, rytmicky rafinovaná zámlkovitost a lakonická důvěrnost stylu *Vyprávění* se v překladu často oslabuje, aniž s tím může překladatelka něco podstatnějšího dělat. Tím spíš je třeba si „dané“ handicapy uvědomovat a neprohlubovat jejich účinek (riziko mnohomluvnosti, zbytečného patosu apod.) i dalšími řešeními.

## ВОЛОДЯ

Первое слово к его явлению – статья, и в глазах – сразу – стан: опрокинутый треугольник, где плечам дано все, поясу – ничего.

Первое впечатление от лица – буква Т и даже весь крест: поперечная морщина, рассекающая брови и продолженная прямолинейностью носа.

Но здесь – остановка, потому что все остальное зрительное было – второе.

Голос глубокий, изглубока звучащий и потому отзывающийся в глубинах. И – глубоко захватывающий, глубокое и глубоко захватывающий.

Но – не певучий. Ничего от инструмента, все от человеческого голоса в полную меру его человечности и связок.

Весь с головы до пят: – *Voilà un homme!*

Даже крайняя молодость его, в нем, этому *homme* – уступала. Только потом догадывались, что он молод – и очень молод. С ним, заменив Консула – юношей, а Императора – мужем, на ваших глазах совершалось двустийные *Hugo*:

*Et du Premier Consul déjà en maint endroit  
Le front de l'Empereur perçait le masque étroit.*

Этот муж в нем на наших глазах проступал равномерно и повсеместно.  
Этот юноша носил лицо своего будущего.

## VOLODA

První, co se mi vybaví, když na něj pomyslím, je postava – a před očima mám okamžitě stan – převrácený trojúhelník, v němž ramena jsou vše a pas vůbec nic.

První dojem z jeho obličeje připomíná písmeno T nebo ještě spíš dokončený kříž: příčnou vrásku roztínající obočí prodlužuje rovná přímka nosu.

A pak už mi paměť vypovídá, protože všechno ostatní, co mohl zaznamenat zrak, bylo již podružné.

Hlas měl, hluboký, znějící z hloubi, a proto vyvolávající ozvěnu v hlubinách. Úchvatný hlas. Dovedl uchvátit, hluboce zasáhnout, obsáhnout hloubku.

Ale hudbě se nepodobal, nepřipomínal žádný nástroj, byl to hlas člověka v plném smyslu slova, hlas tryskající z člověčenství, z lidských hlasivek.

Celý od hlavy až po paty byl člověkem: *voilà un homme!*<sup>1)</sup>

Dokonce i jeho přílišné mládí, všechno mladé v něm ustupovalo do pozadí před tímto *homme*. To, že je mladý, že je velmi mladý, si uvědomoval posluchač teprve dodatečně. Stačilo zaměnit Konzula jinocem a Imperátora mužem a před vašimi očima se zhmotnilo Hugovo dvouversí:

*Et du Premier Consul déjà en maint endroit  
Le front de l'Empereur perçait le masque étroit.*<sup>1)</sup>

Tento muž v něm vystupoval před námi na povrch všude a vždy.

Tento jinoc nosil tvář své budoucnosti.

<sup>1)</sup> Ejhle člověk! (franc.)

<sup>1)</sup> Imperátorovu tvář již dnes však  
pod maskou konzula postřehl zrak (franc.)



Об этом Володе А. я уже целый год и каждый раз слышала от Павлика А. – с неизменным добавлением - замечательный. – «А есть у нас в Студии такой замечательный человек – Володя А.». Но этого своего друга он на этот раз ко мне не привел.

Первая встреча – зимой 1918 г. – 1919 г., на морозном склоне 1918 г., в гостях у молодящейся и веселящейся дамы, ногу подымавшей, как руку, и этой ногой-рукой приветствовавшей искусство – все искусства, мое и меня в том числе. Таких дам, с концом старого мира справлявших конец своей молодости, много было в Революцию. В начале ее. К 19-му году они все уехали.

Первое слово этого глубокого голоса:

– Но короли не только подчиняются традициям – они их создают.

Первое слово – мне, в конце вечера, где нами друг другу не было сказано ни слова (он сидел и смотрел, как играют в карты, я – даже не смотрела):

– Вы мне напоминаете Жорж Занд – у нее тоже были дети – и она тоже писала – и ей тоже так трудно жилось – на Майорке, когда не горели печи.

Сразу позвала. Пришел на другой день с утра – пошли бродить. Был голоден. Поделили и съели с ним на улице мой кусок хлеба.

O tomto Volodovi mi již celý rok vyprávěl Pavlík a vždy se stále stejným nezbytným přívlastkem – pozoruhodný. „U nás ve Studiu je jeden pozoruhodný člověk – Voloda A.“ Ale nikdy ke mně *tohoto* svého přítele nepřivedl.

Prvně jsem se s ním setkala v zimě na sklonku osmnáctého a začátku devatenáctého roku u jedné rozverně dámy, která si hrála na mladou, zvedala nohu nonšalantně jako ruku a touhle nohorukou kynula na pozdrav umění, všem druhům umění – i mému a mně s ním. Podobných dam, které s koncem staré éry slavily i konec své mladosti, bylo za revoluce hodně. Totiž na jejím začátku. Do devatenáctého roku všechny odjely.

První slova pronesená oním hlubokým hlasem:

„Ale králové se nejen podrobují tradicím, oni je tvoří.“

A první slova věnovaná mně na konci večera, během kterého jsme spolu vůbec nepromluvili (on seděl a díval se, jak ostatní hrají karty; já jsem se ani nedívala):

„Připomínáte mi George Sandovou. Ta také měla děti a *také* psala. A také se jí tak obtížně žilo na Mallorce, u vyhaslých kamen.“

Okamžitě jsem ho k sobě pozvala. Navštívil mě hned druhý den po ránu a šli jsme se projít. Na ulici jsme si rozdělili a snědli můj kousek chleba.

Потом говорил:

– Мне сразу все, все понравилось. И что сразу позвали, не зная. И что сами сказали: завтра. Женщины этого никогда не делают: всегда – послезавтра, точно завтра они всегда очень заняты. И что дома не сидели – пошли. И что хлеб разломил пополам, и сами ели. Я в этом почувствовал – обряд.

А потом, еще позже:

– Вы мне тогда, у Зои Борисовны, напомнили польскую панночку: на вас была такая (беспомощно) – курточка, что ли? Дымчатая, бархатная, с опушкой. Словом, кунтуш? И посадка головы – немножко назад. И взгляд – немножко сверху. Я сразу в вас почувствовал – польскую кровь.

Стал ходить. Стал приходить часто – раза два в неделю, сразу после спектакля, то есть после двенадцати. Сидели на разных концах рыжего дивана, даже так: он – в глубоком его углу, я – наискосок, на мелком, внешнем его краю. Разговор происходил по длинной диагонали, по самой долгой друг к другу дороге.

Темный. Глаза очень большие, но темные от ресниц, а сами – серые. Все лицо прямое, ни малейшей извилины, резцом. В лице та же прямота, что в фигуре: *La tête de son corps*. Точно это лицо тоже было – стан. (Единственное не прямое во всем явлении – «косой» подбор, естественно прямой прямого.)

Зрительно – прямота, внутренне – прямота. Голоса, движений, в глаза-гляденья, рукопожатья. Все – одномысленно и по кратчайшей линии между двумя точками: им – и миром.

Později mi řekl:

„Mně se hned všechno líbilo. To, že jste mě pozvala, třebaže jste mě vůbec neznala. A že jste sama řekla – zítra. To ženy nikdy nedělají, vždycky říkají – pozítří, jako by právě zítra měly spoustu práce. A že jsme neseděli u vás doma, že jsme šli na procházku. A že jsme si rozdělili chleba a jedli ho spolu. Připadalo mi to jako obřad.“

A potom ještě později:

„Vy jste mi tenkrát u Zoji Borisovny připomínala polskou paničku. Měla jste na sobě takovou...“ bezradně: „hazuku – nebo jak to nazvat? Kouřovou, sametovou, lemovanou kožešinou. Prostě něco jako kontuš. A hlavu jste držela trochu dozadu. A dívala jste se trochu svrchu. Hned jsem vycítil polskou krev.“

Začal mě navštěvovat. Přicházel často, tak dvakrát do týdne, hned po představení, to znamená po půlnoci. Sedávali jsme na různých koncích narezlé pohovky a dokonce tak, že on se ulehl na jejím dně v koutku a já šikmo proti němu na mělčině, na vnějším okraji pohovky. A tak naše věty putovaly po dlouhé diagonále, tou nejdelší cestou, jaká vedla od jednoho k druhému.

Celý smavý. Nesmírně velké oči, ale smavé od řas, samy byly šedé. Obličej ze samých přímých linií, nikde jediná vlnovka, jako by byl vyřezaný. V tváři měl stejnou přímočarost jako v postavě: *La tête de son corps*.<sup>1)</sup> Jako by i obličej měl podobu stanu. (Jediné, co na něm nezachovávalo přímou linii, byla „šikmá“ pěšinka, ve skutečnosti rovnější než nejrovnější přímka.)

Na pohled z přímých čar, vnitřně přímočarý. Přímočarost v hlase, v pohybech, v pohledu, v stisku ruky. Vše naprosto jednoznačné, vše nejkratší spojnice mezi dvěma body – mezi ním a světem.

<sup>1)</sup> Hlava odpovídající tělu. (franc.)

Прямость – и твердость. И даже – непреклонность. При полнейшей открытости – непроницаемость, не в смысле внутренней загадочности, таинственности, а в самом простом смысле: материала, из которого. Такой рукой не тронешь, а тронешь – ни до чего, кроме руки, не дотронешься, ничего в ней не затронешь. Поэтому бесполезно трогать. Совершенно, как со статуей, осязаемой, досягаемой, но – непроницаемой. В каком-то смысле – вещь без резонанса.

Словом, самое далекое, что есть от портрета, несмотря на пластическое несуществование свое, а может быть благодаря ему, бесконечно-досягаемого и податливого, который, по желанию, можно взглянуть на версту внутрь рамы, или изнутри всех его столетий в комнату – выглядеть. Самое обратное портрету, то есть – статуя, крайней явленностью своей и выявленностью ставящая глазам предел каждой точкой своей поверхности.

(Неужели это все я – М. И.? – Да, это все – вы, Володечка. Но рано обижаться – погодите.)

(Как потом выяснилось – это впечатление его статуарности было ошибочное, но это – потом выяснилось, и я этой ошибкой полтора года кормилась, на этой ошибке полтора года строила – и выстроила.)

Prímst – pevnost. Dokonce nepoddajnost. Naprostá otevřenost a přitom neproniknutelnost, ne ve smyslu vnitřní záhadnosti a tajemnosti, ale v té nejzákladnější podstatě, v materiálu, z něhož byl stvořen. Na takového člověka se snad ani nedá sáhnout, a když sáhneš, dál než na jeho ruku nedosáhneš, nic v něm nezasáhneš. A proto je zcela zbytečné osahávat ho. Je jako socha – nedosažitelný, dostižitelný, ale nepostižitelný. Je něco jako věc, od které nemůžeš čekat ozvuk.

Zkrátka, od portrétu ho dělila nekonečná vzdálenost, i když odečteme jeho plastickou neexistenci, pro kterou – nebo možná díky které je tak nezměrně blízký a tvárný, že je možné podle libosti *vhlížet se* do něho přes rám třeba na verstu daleko, pro kterou – nebo možná díky které může sám *vyhlížet z nitra* rámu nebo z nitra všech svých století do místnosti. Byl prostě nejdokonalejším protikladem portrétu, byl sochou, která každým svým jevem a projevem, každým bodem svého povrchu určuje zraku nepřestupitelnou hranici.

(To všechno jsem opravdu já, Marie Ivanovno? – Ano, to všechno jste vy, Voloděčko. Ale neurážíte se předčasně, počkejte ještě.)

(Jak se později ukázalo, byl tento dojem jeho sošnosti mylný, ale to se ukázalo mnohem později a já jsem se půldruhého roku živila svým omylem, budovala a vybudovala jsem si ho na jeho základě.)

Сразу стал – Друг. Сразу единственный друг – и оплот.

В Москве 1918 г.-1919 г. мне – мужественным в себе, прямым и стальным в себе, делиться было не с кем. В Москве 1918-1919 г. из мужской молодежи моего круга – скажем правду – осталась одна дрянь. Сплошные «студийцы», от войны укрывающиеся в новооткрытых студиях... и дарованиях. Или красная молодежь, между двумя боями, побывочная, наверное прекрасная, но с которой я дружить не могла, ибо нет дружбы у побежденного с победителем.

С Володей я отводила свою мужскую душу.

Сразу стала звать Володечкой, от огромной благодарности, что не влюблен, что не влюблена, что все так по хорошему: по надежному.

А он меня – М. И., так с отчества и не сошел, и прощались по имени-отчеству. И за это была ему благодарна, ибо в те времена кто только меня Мариной не звал? Просто: М. И. – никто не звал! Этим отчеством сразу отмежевался – от тех. Меня по-своему – присвоил.

Разговоры? Про звезды: однажды, возвращаясь из каких-то гостей, час с ним стояли в моем переулке, по колено в снегу. Помню поднятую, все выше и выше поднимаемую руку – и имя Фламариона – и фламарионы глаз, только затем глядящих в мои, чтобы мои поднялись на звезды. А сугроб все рос: метели не было, были – звезды, но сугроб, от долгого стояния, все рос – или мы в него врастали? – еще бы час постояли – и оказался бы ледяной дом, и мы в нем...

Stal se okamžitě mým přítelem. Jediným přítelem a oporou.

V osmnáctém a devatenáctém roce jsem se v Moskvě neměla s kým podělit o nic z toho, co ve mně bylo po mužsku ocelové a přímé. Po pravdě řečeno zůstal z mladých mužů z okruhu mých přátel v Moskvě vlastně jen odpad. Většinou samí členové nově vytvořených studií, kteří se za ně a za své talenty schovávali před válkou. Nebo charakterem rudá mládež, která se zastavila v Moskvě mezi dvěma boji, mládež vskutku charakterní, s níž jsem se však nemohla přátelit, protože neexistuje přátelství mezi vítězem a poraženým.

Volodovi jsem světila do ochrany mužskou část své duše.

Z obrovské radosti, že se do mne nezamíloval, že já jsem se do něho nezamílovala, že náš vztah je tak dobrý a spolehlivý, začala jsem mu hned říkat Voloděčko.

Ale on mě nazýval Marinou Ivanovnou, dodržoval vždy svou zásadu a při loučení nikdy nezapomněl na mé jméno po otci. A já jsem mu za to byla vděčná, protože v té době mi Marino říkal kde kdo. Prostě – Marino Ivanovno mě neoslovoval nikdo. A on se tím uctivým oslovením rázem vydělil z ostatních. Rázem si mě přivlastnil svým způsobem.

O čem jsme hovořili? O hvězdách. Jednou, když jsme se vrátili z nějaké návštěvy, prostáli jsme hodinu po kolena ve sněhu v mé uličce. Pamatuji se na zvednutou, stále výš a výš se zvedající ruku, na plamenné jméno Flammarion – a na f l a m m a r i o n y, plamenomety očí, ponořených do mých jen proto, aby je pozvedly ke hvězdám. A závěj se zvyšovala, rostla. Nebyla vánice, žhnuly hvězdy, ale závěj, od toho, jak jsme dlouho stáli, narůstala – nebo snad my zarůstali do ní? – a kdybychom postáli ještě hodinu, obklopil by nás ledový dům...

О чем еще? Об Иоанне д'Арк – чуде ее явления – о Наполеоне на Св. Елене – о Джеке Лондоне, его, тогда, любимом писателе – никогда о театре.

И – никогда о стихах. Никогда стихов – я ему. Не говорила, не писала. Наше с ним было глубже любви, глубже стихов. Обоим – нужнее. И должно быть – нужнее всего на свете: нужнее, чем он мне и я ему.

Об его жизни (любовях, семье) я не знала ничего. Никогда и не спросила. Он приходил из тьмы зимней тогдашней ночи и в нее, еще более потемневшую за часы и часы сидения – уходил. («В уже посветлевшую» – будет потом.)

И я даже мысленно его не провожала. Володя кончался за порогом и начинался на пороге. Промежуток – была его жизнь.

Руку на сердце положи: не помню, чтобы мы когда-нибудь с ним уговаривались: Когда придете? и т. д. Но разу не было – за зиму, чтобы он пришел и меня не застал, и разу не было, чтобы застал у меня других. И «дней» у нас не было: когда два раза в неделю, а когда и раз в две. «Значит, вы всегда были дома и всегда одна?» – «Нет, уходила. Нет, бывала.» Но это было наше с ним чудо, и разу не было, чтобы я, увидев его, не воскликнула: «Володя! Я как раз о вас думала!» Или: «Володя, если бы вы знали, как я мечтала, чтобы вы нынче пришли!» – Или просто: «Володя! Какое счастье!»

Потому что с ним входило счастье – на целый вечер, счастье надежное и наверное, как любимая книга, на которую даже не надо света.

О čem ještě jsme hovořili? O Johance z Arku, o zázraku jejího objevení, o Napoleonovi na Svaté Heleně, o Jacku Londonovi, tehdy jeho oblíbeném autorovi – nikdy o divadle.

A nikdy o verších. A já? Nikdy jsem mu verše nepřednášela, nikdy jsem mu verše nepsala. To, co nás spojovalo, bylo hlubší než láska, hlubší než verše. To nejpotřebnější pro nás pro oba. Snad to nejpotřebnější na světě, potřebnější než on mně a já jemu.

O jeho životě (láskách a rodině) jsem nevěděla vůbec nic. A nikdy jsem se na to neptala. Přicházel tenkrát z tmy zimní noci a opět do ní odcházel – do noci ještě ztemnělejší za ty dlouhé hodiny, které jsme spolu proseděli. („Do noci zesvětlalé“ bude odcházet teprve později.)

Nevyprovázela jsem ho. Nevyprovázela jsem ho ani v myšlenkách. Voloda končil za prahem a začínal na prahu. To mezi tím byl jeho vlastní život.

Nepamatuji si, to mohu prohlásit s rukou na srdci, že bychom se někdy domlouvali, říkali si – kdy zas přijдете? – a podobně. Ale jedinkrát za celou zimu se nestalo, aby přišel a nezastihl mě doma, a jedinkrát se nestalo, aby u mě zastihl někoho jiného. A nedomluvili jsme se na žádných „dnech“; někdy přišel dvakrát za týden, někdy jednou za čtrnáct dní.

„Tak vy jste tedy pořád byla doma a pořád sama?“

„Ne, odcházela jsem. Ne, mívala jsem návštěvy.“

Byl to takový náš společný zázrak a nikdy se nestalo, abych nevolala, sotva jsem ho zahlédla: „Volodo, zrovna jsem na vás myslela!“ Nebo: „Kdybyste věděl, Volodo, jak jsem si přála, abyste teď přišel!“ Nebo prostě: „Voloda! To je ale štěstí!“

Protože s ním ke mně přicházelo štěstí – štěstí na celý večer, štěstí spolehlivé a věrné jako zamilovaná kniha, v které si člověk čte a ani k tomu nepotřebuje světlo.

Счастье без страха за завтрашний день: а вдруг разлюбит? больше не придет? и т. д. Счастье без завтрашнего дня, без его ожидания: выхаживания его большими шагами по улицам, выстаивания ледяными ногами – ледяными ночами – у окна...

Больше скажу: я никогда по Володе не скучала, так же достоверно не скучала по нему и без него, как ему радовалась. Мечтала – да, но так же спокойно, как о вещи, которая у меня непременно будет, как о заказном письме, которое уже знаю, что – послано. (Когда дойдет – дело почты, не мое.)

Сидел – всегда без шубы. Несмотря на холод и даже мороз – всегда без шубы. В сером, элегантном от фигуры костюме, таком же статном, как он сам, весь – очертание, весь – ограниченность от окружающих вещей, стен. Сидел чаще без прислона, а если прислонясь – то никогда не развалясь, точно за спиной не стена – а скала. Ландшафт за ним вставал неизменно морской, и увидев его потом (только раз!) на сцене, в морской пьесе – не то «Гибель Надежды», не то «Потоп» – я не только не почувствовала разрыва с моим Володей, а наоборот – может быть впервые увидела его на его настоящем месте: морском и мужском.

Štěstí bez obav o zítřek – co když mě přestane milovat? – co když už nepřijde? – a tak dále. Štěstí bez zítřka, bez jeho přečkaných hodin, hodin prochozených dlouhými kroky po ulicích, hodin prostátých na zledovělých nohách – za zledovělých nocí u okna...

Prozradím ještě víc: nikdy se mi po Volodovi nestýskalo, nenaplňoval mě stesk po něm v jeho nepřítomnosti právě tak, jako mě naplňovala radost v jeho přítomnosti. Myslela jsem na něho, to ano, ale stejně klidně jako na věc, o které vím, že ji určitě dostanu, jako na doporučený dopis, o němž vím, že již byl odeslán. (Kdy dojde, to už je starost pošty, a ne má.)

Seděl vždy bez kožichu. I když bylo chladno nebo dokonce mráz – vždy bez kožichu. V šedém obleku, který dělala elegantním jeho postava, v obleku stejně urostlém, jako byl on, celý jen kontura, celý ztělesněný odstup od věcí, od stěn, které ho obklopovaly. Seděl většinou zpříma, neopíral se, a když se opíral, nikdy se nerozvaloval, seděl rovně, jako by za zády neměl stěnu, ale skálu. Jako jeho pozadí se mi vždy zjevovala krajina u moře, a když jsem ho po čase (jen jedinkrát!) uviděla na scéně ve hře o moři – snad to byla *Zkáza Naděje*, snad *Potopa*, už nevím – nejen že jsem nepocítila rozpor s mým Volodou, dokonce jsem ho snad naopak prvně spatřila na jeho pravém místě, na místě, kde má hlavní roli moře a muž.

## Resumé

Diplomová práce se zaměřuje na esejistickou prózu Mariny Cvetajevové. Po charakteristice literárně-historických a biografických okolností zrodu autorčina prozaického díla provádí na materiálu šesti vybraných esejů o psaní poezie a o zajímavých básnických současnících Cvetajevové analýzu autorčina esejistického stylu a rozbor českých překladů. Hodnotícími kritérii pro práci překladatelů jsou: významová přesnost, schopnost rozlišovat příznaky autorského stylu od systémových rysů ruštiny a vlastní tvůrčí vklad při reprodukci či kompenzaci zejména lexikálně-zvukových prostředků originálu. Kromě obecného přehledu problémů, které vznikají při překladu esejistického stylu Cvetajevové, se práce pokouší nastínit rozdíly v přístupu dvou překladatelů klíčových esejů Cvetajevové o umění: Jany Štroblové (*Umění ve světle svědomí*) a Jana Zábrany (*Básník a čas, Epos a lyrika dnešního Ruska*).

Zkoumání překladů odhalilo velké množství významových chyb způsobených nejen stylistickou obtížností, ale i čirou nedbalostí. Dále poukázalo na interference, z nichž některé napomáhají zachování autorského stylu. Při srovnávání překladatelského přístupu k lexikálním a zvukovým prostředkům originálu byl zjištěn poměrně výrazný rozdíl mezi Janem Zábranou a Janou Štroblovou. Ta jako překladatelka poezie M. C. prokazuje i v esejích větší snahu zachovat jazykovou tvořivost a expresivitu textu; Zábrana text naopak spíše intelektualizuje.

## Résumé

Czech translations of six essays by Marina Tsvetaeva that focus on poetry writing and on the work of fellow-poets were examined, following a detailed analysis of Tsvetaeva's style and the historical and biographical context of her prose. The evaluation criteria for the translations were: accuracy in reproducing the author's meaning, the ability to distinguish the characteristic features of Tsvetaeva's style from the systemic features of Russian and the translators' creative input in reproducing especially the lexical and euphonic intricacies of the original. In addition to providing a general overview of translation problems posed by the author's style the work attempted to trace differences between the approaches of two translators of Tsvetaeva's principal essays on art: Jana Štroblová (*Art in the Light of Conscience*) and Jan Zábrana (*Poet and Time, The Epic and Lyric of Contemporary Russia*).

All Czech translations were found seriously lacking in accuracy; the errors in the reproduction of meaning are partly due to the idiosyncrasies of Tsvetaeva's style (e.g. punctuation), but sometimes to sheer carelessness. Remaining faithful especially to the emotionality of the style occasionally entails the transference of typically Russian syntax or word order into Czech. The effort to reproduce or compensate for wordplay and euphony of the original is much more marked in the work of Jana Štroblová, who has also translated the author's verse.

### 13. Bibliografie

#### Originály a překlady posuzovaných děl:

CVETAJEVA, Marina: *Sobranie sočinenij v semi tomach, tom 5*. Moskva : Ellis Lak 1994.

CVETAJEVA, Marina: *Povešť o Sonečce*. Sankt-Peterburg : Azbuka 2000.

CVETAJEVA, Marina: Poet i vrem'ja. In: *Vol'ja Rossii*, č. 1-3. Praha 1932.

CVETAJEVOVÁ, Marina: *Básník a čas*. Praha : Mladá fronta 1970.

CVETAJEVOVÁ, Marina: *Básník a čas*. Praha : Votobia 1997.

CVETAJEVOVÁ, Marina: *Umění a svědomí*. Praha : Protis 2006.

CVETAJEVOVÁ, Marina: *Vyznání na dálku*. Praha : Votobia 1997.

TSVETAIEVA, Marina: *Art in the Light of Conscience*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press 1992.

#### Odborné monografie a články:

BRODSKIJ, Iosif: *Brodskij o Cvetajevoj*. Moskva : Nezavisimaja gazeta 1997.

EL'NICKAJA, Svetlana: *Poetičeskij mir Cvetajevoj*. Vídeň : Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30, 1990.

FIGES, Orlando: *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Penguin Books 2003.

LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha : Panorama 1983.

LIVINGSTONE, Angela: Introduction. In: *Art in the Light of Conscience*, str. 1-20. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press 1992.

MACIEJEWSKI, Zbigniew: *Proza Maryny Cwietajewej*. Varšava : Państwowe wydawnictwo naukowe 1982.

PUTNA, Martin: *Rusko mimo Rusko, 1. díl*. Brno : Petrov 1993.

RAZUMOVSKY, Maria: *Marina Tsvetaieva: mythe et réalité*. Montricher : Noir sur blanc 1988.

SAAKJANC, Anna: *Žizň Cvetajevoj: Bessmertnaja ptica – fenix*. Moskva : Centrpoligraf 2002.

SVATONĚ, Vladimír: Rozanov protiruský... a ruský. In: *Z druhého břehu*. Praha : Torst 2002.

ŠEVELENKO, Irina: *Literaturnyj put' Cvetajevoj*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2002.

TAUBMAN, Jane A.: *A Life Through Poetry*. Columbus, Ohio : Slavica Publisher Inc. 1989.



ULIČNÁ, Olga: *Pražské poémy Mariny Cvětajevové a jejich překlady do češtiny*. Praha: Karolinum 1991.

ŽIRMUNSKIJ, Vasilij: *Poetika a poezie*. Praha : Odeon 1980.

### **Další prameny:**

BERBEROVÁ, Nina: *Psáno kurzívou*. Praha : One Woman Press 2003.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost I*, Praha : Odeon 1992.

*Jak se dělá báseň*. Praha : Československý spisovatel 1970.

PUŠKIN, A. S.: *Izbrannyje proizvedenija, Tom II*. Moskva : Chudožestvennaja literatura 1977.

ROZANOV, Vasilij: *Opavšie list'ja*. Moskva : Sovremennik 1992.

SPENDER, Stephen: *The Making of a Poem*. New York : W. W. Norton & Comp. 1962.

ZÁBRANA, Jan: *Celý život*. Praha : Torst 1992.

### **Slovníky:**

KOPECKIJ, Leonid – HAVRÁNEK, Bohuslav. – HORÁLEK, Karel: *Velký rusko-český slovník, I.-VI*. Praha : ČSAV 1952-1964.

DAL', Vladimir: *Tolkovyj slovar'*. Moskva : Gosudarstv'enneje izdat'el'stvo inostrannyh i nacional'nych slovar'ej 1955.

*Slovar' russkogo jazyka I-IV*. Moskva : Gosudarstv'enneje izdat'el'stvo inostrannyh i nacional'nych slovar'ej 1957.

*Slovník spisovného jazyka českého*. Praha : Academia 1989.